



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Fotografia ciągła - chwile nieuchwycone...

Author: Wojciech Kukuczka

Citation style: Kukuczka Wojciech. (2017). Fotografia ciągła - chwile nieuchwycone...
Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...

Wojciech Kukuczka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Artystyczny

Instytut Sztuki

Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...

mgr Wojciech Kukuczka

Komentarz do pracy doktorskiej zrealizowanej pod kierunkiem

prof. Witolda Jacykowa

Cieszyn 2017

Abstrakt - pl

Celem pracy jest analiza oraz twórcza interpretacja zjawisk rozgrywających się wokół procesu fotograficznego zapisu, momentu pomiędzy otwarciem, a zamknięciem migawki. W oparciu o wybrane serie autorskich prac rozpatrzone zostały walory procesu tworzenia fotograficznego obrazu w kontekście autokreacji, performatyki i wyrobionych konwencji jego odczytu. Omawiane prace zostały wykonane przy pomocy własnej metody artystycznej, określanej w tekście jako „fotografia ciągła”. Łączy ona w sobie medium fotografii oraz filmu, jej najistotniejszą cechą jest rejestracja obrazu o charakterze fotograficznym, jednak bez jednej z najistotniejszych dla fotografii cechy – zatrzymania. Powstałe w tej technice obrazy są budowane w oparciu o fotograficzne środki wyrazu, są statyczne, a przynajmniej pasywne, jednak posiadają w sobie zapis rozgrywającego się przed obiektywem procesu. Balansują na pograniczu fotografii, wokół decydującego momentu jej zapisu, natomiast zapis ten nigdy nie następuje. Związane z tą metodą zależności oraz wyciągnięte z nich wnioski zostały opisane w komentarzu do pracy doktorskiej. Ostatnim opisanym w czwartym rozdziale cyklem jest: „Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...”, stanowi on właściwą artystyczną realizację pracy doktorskiej.

Abstract - en

The aim of the paper is to analyze phenomena taking place around the process of creating a photographic record - the time between the opening and closing of the shutter. Based on selected series of author's works, I analyzed process of formation a photographic image in contexts of auto creation, performatic and selected convention of photography reception. The discussed works, I made in author's artistic method, which I named "continuous photography". It combines the medium of photography and film. The most important feature of this technique is registration photography image without the most important thing – stop motion. The images created with this technique are build with use photographic means of expression. They are static or at least passive but they have a record of the process runs in front of the lens. This technique balance on the edge of photography, around the decisive moment of record, but the record is never happened. Dependencies associated with this method and conclusions are described on the base of experience which came from artistic practice of "continuous photography". The last realization, described in chapter four is "continuous photography – uncaught moments" which is artistic part of dissertation.

Spis treści

Wstęp.....	8
Rozdział I. Bramy - człowiek przed obiektywem.....	17
Rozdział II. Lustra – performance w fotografii.....	34
Rozdział III. Decydujący moment – pastisz fotografii	50
Rozdział IV. Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone... ..	61
Podsumowanie	72
Bibliografia.....	74
Spis ilustracji	75

Wstęp

Wszystkie konsekwencje fotografii, wszelkie jej interpretacje i zastosowania, biorą początek w jednym punkcie – w momencie ekspozycji. Stanowi on dla mnie jeden z najciekawszych aspektów fotografii. Nie efekt finalny w postaci zatrzymanego obrazu, ale proces jej powstawania. Henri Cartier-Bresson nazywa go Momentem Decydującym¹, Susan Sontag pisze o wykonywaniu gwałtu², a Balzac o odseparowaniu duchopodobnych warstw człowieka³. Chwilę tą nazywamy potocznie strzelaniem, zamrażaniem, zdejmowaniem. Moment ten może trwać ułamek sekundy lub kilkadziesiąt godzin. Jest chwilą, w której powstaje obraz na kształt tego, jaki sami widzimy. Obraz odbitej od powierzchni przedmiotu fali światła, który aparat fotograficzny zapisuje na takiej samej zasadzie, jak nasz organ widzenia, nadając mu atrybuty realności i prawdziwości. Moment zapisu rzeczywistego świata niesie w sobie wiele interesujących znaczeń, zarówno widocznych na fotografii, jak i pozostających poza nią lub na jej pograniczu. Właśnie te niedopowiedziane składniki, częstokroć nie będące możliwe do zapisania przez fotografię, jednak stanowiące konsekwencje procesu jej powstania, są przedmiotem moich zainteresowań.

Będę starał się omówić je w oparciu o przykłady własnych realizacji artystycznych. Tematem będą poszczególne serie „Fotografii ciągłych”⁴ poruszające takie zagadnienia, jak: proces stwarzania siebie przed obiektywem, wpływ czynników psychologicznych na wyraz fotografowanej sceny, zatrzymanie ruchu oraz rozciągnięcie w czasie decydującego momentu. Omówię własną metodę artystyczną, która łączy w sobie cechy fotografii, filmu oraz, w pewnym sensie, działań performatywnych. Moim celem jest subiektywne zbadanie właściwości fotografii w kontekście jej zapisu, a także zdefiniowanie jej granic, tego, co poza nimi, a w szczególności

1 H. CARTIER-BRESSON: *Decydujący Moment*, „Format” 2005, nr 1/2 (46), s. 2.

2 S. SONTAG: *O fotografii*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 24.

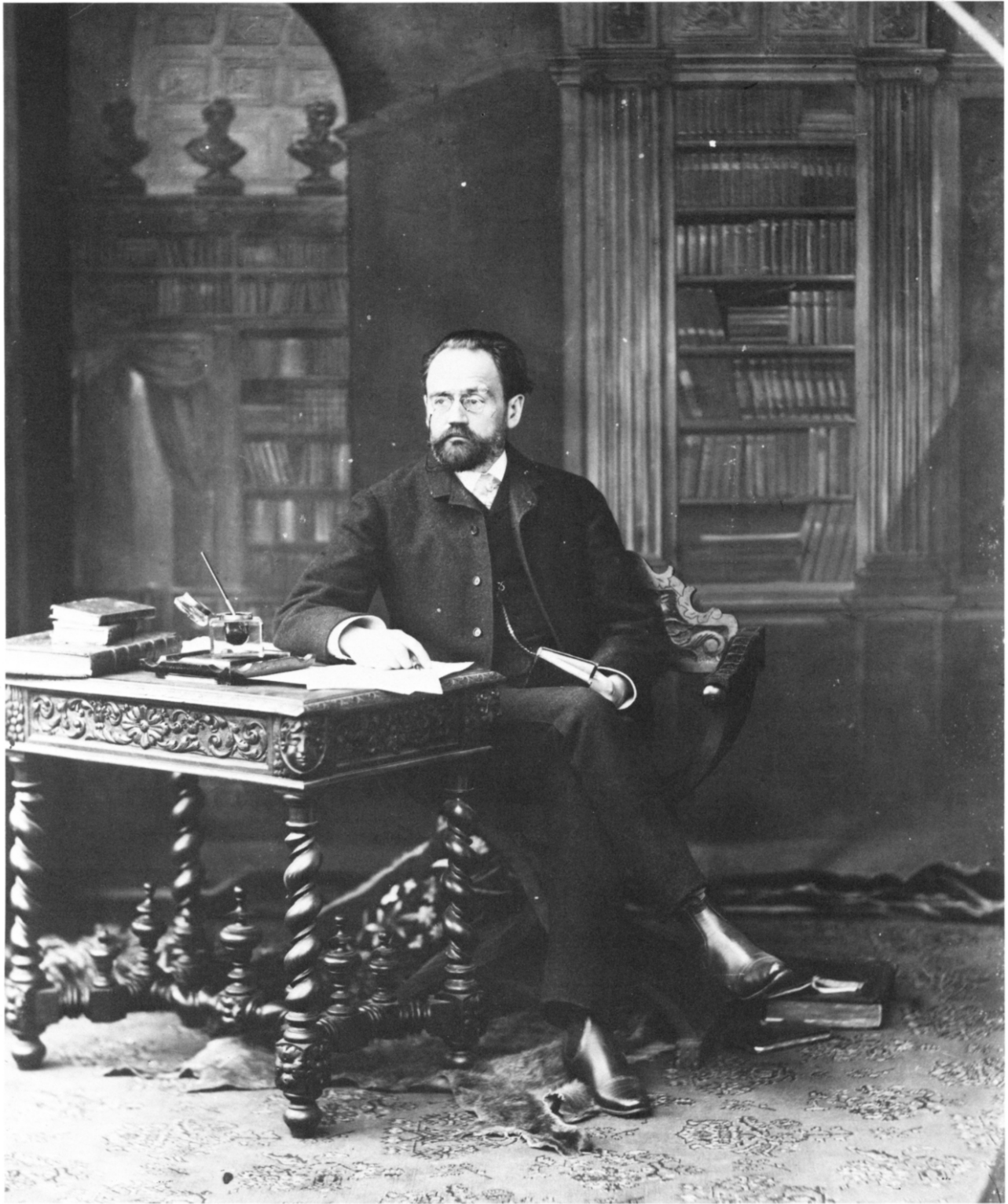
3 NADAR, cyt. za: S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 142. Dot. Balzaca.

4 Nazwę „Fotografia ciągła” stosuję jako określenie techniki, jaką się posługuję.

tego, co istnieje na jej pograniczu. Rozważania koncentrują się wokół własnej próby stworzenia zapisu funkcjonującego na obrzeżach fotografii. Obrazu, który częścią swoich właściwości do fotografii przynależy, ale wymyka się być może najistotniejszej z punktu widzenia fotografii zasadzie – zatrzymania. Moment fotograficznej rejestracji rozgrywający się w czasie, wydał mi się bardziej interesujący niż fotografia w swojej skończonej formie. Aparat fotograficzny wytwarza określone warunki, kreuje sytuację, wyzwala emocje, gesty i odruchy. Tworzy przestrzeń niemal performatywną, zdeterminowaną szeregiem czynników psychologicznych, społecznych, estetycznych. Ta właśnie sytuacja jest dla mnie szczególnie atrakcyjna, nie rezultat, ale proces – fotografia jako zdarzenie.

Na fotografię patrzymy na ogół jak na zapis jednej wyrwanej z ciągłości czasu chwili, jeden wyselekcjonowany z linii czasu fragment rzeczywistości. Jest to jednak tylko wrażenie, fotografia nie zapisuje bowiem statycznej sytuacji, która niczym filmowa klatka jest częścią płynącej rzeczywistości. Często statyczne, „zamrożone” kadry powstają w procesie kilkunastosekundowego zapisu. Ta sytuacja, długi czas ekspozycji, tak znamienita dla starych zdjęć, może być ciekawym punktem wyjścia do odczytania fotografii. Co w zasadzie przedstawia taka klasyczna, dziewiętnastowieczna fotografia portretowa? Spójrzmy przykładowo na dagerotyp Nadara z 1885 r. przedstawiający Emila Zolę.

1. NADAR: Emil Zola przy swoim biurku, 1885.



Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89mile_Zola_Nadar.jpg

Na pierwszy rzut oka widać na nim postać siedzącą przy biurku. Fotografia może wzbudzać wrażenie dość naturalnej, jakby zapisała zwyczajny dzień z życia pisarza. Uchwyciona chwila może przypominać migawkę obrazu, którą bardzo podobnie zaobserwowalibyśmy własnymi oczyma. Emil Zola siedzi na krześle, oparty o pełne kartek biurko, w ręce trzyma książkę, w tle stoi biblioteczka. Przedmioty w kadrze wskazują na pełniony zawód i status społeczny. Pisarz uwieczniony na fotografii sprawia wrażenie, jakby ważył jakąś myśl tuż przed jej zapisaniem. Poza oraz spojrzenie w dal przywodzi na myśl smutek, melancholię oraz spokój i przeszłą bólem akceptację świata. Delikatne oświetlenie podkreśla wzniosłość chwili, w której Zola jak gdyby doznaje literackiego uniesienia. Można by dorzucić jeszcze spostrzeżenie w rodzaju tego, że zdjęcie to ujawnia nam „prawdę” o postaci, pokazuje ukryty porządek rzeczy, objawia niepowtarzalną aurę, tak charakterystyczną w powieściach pisarza. Takie romantyczne spojrzenie na magię uchwyconego obrazu jest oczywiście w pełni uprawnione, zdjęcie oddziałuje przecież głównie poprzez wrażenie, jakie wytwarza.

Ciekawym jednak eksperymentem jest narzucenie sobie bardziej bezpośredniej interpretacji. Odczytanie zdjęcia nie przez pryzmat wzbudzanych przez obraz konotacji, a jedynie przez to, co faktycznie fotografia rejestruje. Załóżmy, że interesuje nas tylko zawarta na fotografii rzeczywistość. Faktycznie sfotografowana scena, to znaczy sytuacja, która nastąpiła w czasie ekspozycji.

Przyjmijmy, że trwała ona dziesięć sekund. Była więc zapisem sytuacji, która rozegrała się w dziesięciu sekundach, od rozpoczęcia procesu naświetlania, do jego zakończenia. Po wcześniejszych wielogodzinnych przygotowaniach, Emil Zola otrzymał właśnie od Nadara znak, następuje rozpoczęcie seansu. Pisarz już wcześniej wybrał właściwą dla siebie pozycję, ukazującą cechy, które chciałby ujawnić na fotografii, nastąpiło rozpoczęcie procesu, Zola właśnie zastygł w bezruchu. Siedzi nieruchomo na wpół umarły ze wstrzymanym oddechem, być może podpierany jest żelaznymi pętami i doświetlany zwierciadłami. Przeżywa prawdopodobnie, jeśli nie tortury, to przynajmniej dyskomfort tej sytuacji, zarówno psychiczny, jak i fizyczny. Jednak warunek prawidłowego wykonania zdjęcia jest nieuchronny. Zola musi trwać w swojej pozycji. Już niczego nie może zmienić. Wszystkie metody ukazania swojej osoby, jakie wcześniej sobie umyślił, teraz trzeba za wszelką cenę utrzymać. Nakładające się warstwy

obrazu muszą ukazać jeden spójny wizerunek. Postać, która trwa w sposób nieugięty przed *camerą obscurą* zostaje uwieczniona jako obraz realistyczny, rzeczywisty. Każde natomiast zawahanie, mrugnięcie, rozmywa jej kształt, obniża jej rzeczywistość na fotografii. Żeby doprowadzić do stanu idealnego model musi „z góry przekształcić się w obraz”⁵. Zatrzymać swoje naturalne odruchy, wstrzymać życiowe funkcje, stać się fotografią jeszcze przed jej powstaniem.

W końcu następuje upragniony moment przerwania ekspozycji. Fotografia jest gotowa. Czym jednak było te dziesięć sekund? W czasie ich trwania Emil Zola odegrał surrealistyczną scenę, w której przeobraził się w statyczny wizerunek samego siebie. Obserwując moment ekspozycji z boku, na żywo, dokładnie widać było proces, którego rezultatem jest fotografia. Na ile jednak dla samej fotografii ten proces jest istotny? Czy to tylko spełnienie technicznych warunków czy może coś więcej? A może właśnie to dziesięć sekund stanowi o jej istocie.

Odpowiedzi może być wiele. W zależności od strategii interpretacyjnej czy chociażby postawionych pytań, zdjęcie może nam dostarczyć różnych wniosków. Jeśli jednak zaczniemy rozpatrywać fotografię Emila Zoli jako zapis rzeczywistości, a więc szczególnie ważny składnik fotografii, punktem odniesienia pozostaje właśnie ta dziesięciosekundowa sytuacja, która rozegrała się w rzeczywistości. Czy jednak fotografia jako medium jest nośnikiem informacji o procesie zapisu, o czasie? Jeśli rejestracja zapisana byłaby na taśmie filmowej mielibyśmy jasny komunikat o samym procesie. Pojedyncza zaś fotografia pokazuje jedynie jego rezultat. Sam dziesięciosekundowy moment stwarzania siebie samego, jest zaretuszowany poprzez połączenie wszystkich składowych plastrów obrazu w jeden. Na tym też polega sesja. Pokazanie surrealistycznej sceny pozowania nie jest intencją fotografa, a wręcz jego największym staraniem pozostaje zamaskowanie tego procesu. W pewnym sensie w takim spojrzeniu na fotografię (poprzez pryzmat pozowania), można doszukać się pewnego niesmaku lub nadmiernej drobiazgowości w ocenie pracy autora. Problem jednak w tym, że nie jest to zwykły obraz jak np. malarstwo czy grafika, ale właśnie fotografia, czyli „zapis rzeczywistości”, proces mechaniczny podobny do widzenia. Nie da się więc do końca odejść od przedmiotu

5 R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografowaniu*. przeł. J. TRZNADEL, Warszawa, Wydaw. Aletheia, 2008, s. 23.

fotografowanego. To zawsze on wyzwala najwięcej punktów zaczepienia. Fotograf jedynie odśłania⁶. Czy jednak ta oczywistość odwołująca się do obrazu, będącego reprezentacją przestrzeni, jest adekwatna także do ruchu, reprezentującego czas? Fotografia nie rejestruje ruchu/czasu w takim znaczeniu, w jakim robi to film, ale też nie jest od niego zupełnie wolna. Upływ czasu nawet w statecznej scenie można dostrzec po całym spektrum czynników: po mimice twarzy, po układzie ciała, po aurze⁷, którą zdjęcie wytwarza, nie mówiąc już o aspektach technicznych, wynikających z błędów lub celowych zabiegów fotografa.

Jeśli więc odrzucimy klasyczne kanony interpretacji fotografii, zaprzeczając w pierwszej kolejności intencjom autora, nie mamy do czynienia z Emilem Zolą jako natchnionym pisarzem, ale z Emilem Zolą, który właśnie wykonał bardzo dziwną czynność. Zastygł w pozie, którą wcześniej wraz z Nadarem upatrzyli sobie jako odpowiednią. Z jednej strony można mówić tu o maskaradzie, teatrze czy wręcz oszustwie. Z drugiej jednak strony sytuacja ta może wydać się o wiele ciekawsza niż ta, którą Nadar i Zola starali się stworzyć.

Spójrzmy więc na ten zapis z perspektywy rzeczywistości, jaką przedstawia. Emil Zola siedzi sztywny, zastygł w bezruchu. Pomimo intencji, jaką fotografia ta w sobie nosi, w której pisarz kontempluje literackie wartości, w rzeczywistości scena ta składa się z jednej pozycji, jednej sztucznej pozy, w której zdecydowanie nie ma miejsca na kontemplację, a jedynie na podporządkowanie swojego ciała do jednego gestu. Widok ten oglądany na żywo mógłby być zabawny, ale w istocie rzeczy jest bardzo poważny i wymowny. Może nawet poważniejszy i bardziej prawdziwy niż gdybyśmy „strzelili” go Leicą⁸, a Emil Zola nawet nie spostrzegłby zapadnięcia migawki.

Można bowiem w tej sytuacji dostrzec coś znacznie głębszego, wymownego i prawdziwego. W moim odczuciu wielkim tematem tego zdjęcia, a także wielu innych dagerotypów jest człowiek w starciu z własnym wizerunkiem, jego osobowość, psychika, wątpliwości, przekonania ukryte w wyobrażeniu o samym sobie. Emil Zola sztucznie wpatrujący

6 S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 86: „Malarz konstruuje, fotografik odśłania”.

7 Zjawisko aury w fotografii opisał Walter Benjamin: W. BENJAMIN: *Mała historia fotografii*. W: IDEM: *Twórca jako wytwórca*. przeł. z niem. H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI, Poznań, Wydaw. Poznańskie, 1975, s. 26-45.

8 Jedne z najdoskonalszych aparatów fotograficznych.

się przed siebie to jedynie podstawa stanowiąca o głębszej wymowie tego portretu. Przedstawienie, podpieranie stelażami, trwanie wymownie w bezruchu przez dziesięć sekund, jest w istocie sztuczną, ale ujawnia też prawdę o Emiliu Zoli, o Nadarze i o sztuce fotografii. Roland Barthes pisze: „Pozując przed obiektywem (to znaczy: wiedząc, że pozuję, choćby przez moment), nie ryzykuję aż tyle (przynajmniej w tej chwili). Bez wątpienia, moje istnienie zależy od fotografa tylko metaforycznie. Ale choć ta zależność jest tylko wyobrażona (jako najczystsze Wyobrażenie), przeżywam ją niespokojny i niepewny przyszłego podobieństwa: narodzi się obraz – obraz mnie. Czy zrodzą mnie jako antypatycznego typu, czy kogoś „na poziomie”? Gdybym tak mógł pojawić się na papierze jak na klasycznym płótnie, obdarzony szlachetnym wyrazem twarzy, myślący, inteligentny itd.! Krótko mówiąc, gdybym mógł być „namalowany” (przez Tycjana) lub „narysowany” (przez Cloueta)!”⁹.

Fotografia nie ma jednak w sobie subtelności malarstwa. Nie ma także litości, wyrozumiałości czy pobłażliwości, ponieważ jest bezosobowa. Wprawdzie prawie za każdym aparatem stoi człowiek, ale fotograf jest naszym towarzyszem tylko do czasu zwolnienia migawki. Sam proces naświetlania jest już bezosobowy. A to właśnie on wyzwala największe napięcie. Po rozpoczęciu ekspozycji w pewnym sensie następuje przekazanie sztafety. Fotograf, którego zadaniem było zbudowanie aranżacji, stylizacji, dobór środków fotograficznego wyrazu, z chwilą otwarcia migawki zawiesza swoją rolę. Na jego miejsce wkracza aktor stojący przed obiektywem. Teraz on musi odegrać swoją kwestię. Co ciekawe, jego głównym środkiem wyrazu jest bezruch. Wszystko, co ma zawierać się w odegranej sytuacji należy umieścić w jednej pozie, podobnie jak w rzeźbie. Różnica polega jednak na tym, że bezruch nie jest zatrzymany, ale ciągły, trwa w czasie. Ta pozorna sprzeczność generuje bardzo osobliwe zdarzenie, w którym człowiek na chwilę pozoruje przedmiot nieożywiony, będąc jednocześnie w ciągłym ruchu. To nadaje tej chwili szczególny wyraz oscylujący na pograniczu teatru i statycznego obrazu.

Zwolnienie migawki aparatu jest niczym podniesienie kurtyny. Od tego momentu trwa proces wykonywania fotografii. Proces, który sam w sobie mógłby zaistnieć jako niezależny akt sztuki. Tu i teraz. To intymne zdarzenie mogłoby stać się z pewnością nośnikiem wielu treści

9 R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 24.

o wyrazie artystycznym. Przedstawia bowiem człowieka stwarzającego swoją statyczną reprezentację, figurę wyrażającą jego koncepcję, ale także emocje, osobowość. Człowieka, który oscyluje na pograniczu umiejętności stworzenia własnego wizerunku, który z jednej strony tworzy obraz zgodny ze swoim zamysłem, a z drugiej nieświadomie, w rezultacie braku umiejętności opanowania swoich gestów, wrażeń, zawahań, prezentuje swoje prawdziwe oblicze.

W moim przekonaniu ten proces, wykraczający poza ramy momentu ekspozycji, jest dla fotografii szczególnie cenny. Czy jednak powstałe w konsekwencji tego zdarzenia zdjęcie, nadal przekazuje napięcia i emocje, które zaistniały podczas sesji? Czy moment ekspozycji można potraktować jako moment podniesienia kurtyny, bezruch jako działanie, czynność, wynik zamierzonej sytuacji? Czy człowiek przed obiektywem to nie do końca świadomy swojego dzieła performer?

Te właśnie istniejące na pograniczu fotografii zjawiska, stały się przedmiotem mojego zainteresowania oraz inspiracją do rejestracji fotografii w zapisie ciągłym. Chciałbym spojrzeć na szereg bardzo interesujących dla mnie zjawisk, jakie rozgrywają się podczas fotografowania. Punktem wyjścia są wykonywane przeze mnie obrazy w technice łączącej w sobie medium fotografii i filmu. Na własny użytek nazywam je fotografią ciągłą. Na podstawie kilku serii prac chciałbym omówić, interesujące mnie aspekty tego, co faktycznie stanowi fotograficzny zapis, to znaczy czasu ekspozycji, chwili oddzielającej moment otwarcia i zamknięcia migawki. Fotografie ciągłe rejestrują sytuację, w której nastąpić ma zwolnienie spustu aparatu, jednak moment ten nigdy nie następuje. Chciałbym uwidocznić wszystko to, co dzieje się wokół Decydującego Momentu¹⁰, na peryferiach właściwej fotografii. Staram się uwidocznić zdarzenie, na podstawie którego fotografia zapisuje obraz, jednocześnie pokazując właściwy dla fotografii rzeczywisty zapis. Trwa on kilkanaście sekund, jednak nie jest on „ujednolicony” poprzez fotograficzną ekspozycję. Zapis jest filmowy, klatka po klatce, natomiast nie posiada on w sobie właściwego sztuce filmu ruchu. Staram się zatrzymać ruch wzorem dziewiętnastowiecznych fotografów.

10 H. CARTIER-BRESSON: *Decydujący Moment...*, s. 2.

Stabilizuję przedmioty, aparat, postać. Każdy ruch jest błędem. Jednak błędy te są częścią prac, które akceptuję, a nawet wiążę z nimi pewne oczekiwania.

Przedstawię kilka wykonanych na przestrzeni ostatnich czterech lat serii, które pozwalały mi zgłębić temat ciągłości w fotografii, oraz omówię kwestie, które były dla mnie inspiracją. Każdy z poniższych cykli zakłada analizę wybranego zagadnienia (autokreacja, performance, pastisz), wszystkie te aspekty posłużyły mi do przygotowania serii „Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...”, będącej artystyczną częścią pracy doktorskiej. Łączy ona w sobie doświadczenia poprzednich prób, będąc dla mnie osobiście zwieńczeniem poszukiwań w zakresie poruszanej materii.

Rozdział I. Bramy - człowiek przed obiektywem

„A przecież, gdy tylko czuję się oglądany przez obiektyw, wszystko ulega zmianie: przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało, z góry przekształcam się w obraz”¹¹.

Zawarte w pozycji „Światło Obrazu” przemyślenia Rolanda Barthesa o autokreacji stały się punktem wyjścia dla realizowanego przeze mnie projektu „Bramy”. Projekt ten nabrał nietypowej zmiennej formuły, która rozwijała się w trakcie kolejnych prezentacji. Pierwotnie bazował on na fotografiach, jednak szybko okazało się, że funkcjonują one niejako w podwójnej roli. Po pierwsze były medium wypowiedzi, a więc środkiem wyrazu, po drugie, były tematem, punktem wyjścia dla teoretycznych rozważań o fotograficznym zapisie. Przypominało to w pewnym sensie malowanie namalowanego obrazu lub tworzenie rzeźby, przedstawiającej rzeźbę czy też formułę filmu o produkcji filmu. W rezultacie prace nie mogły stać się nośnikiem powierzonej im treści, ponieważ były wieloznaczne, zbyt mało precyzyjne. Dlatego też, projekt był rozwijany o kolejne realizacje. W ostatecznej formie składa się on z trzech części. Pierwszą stanowią właśnie czyste fotografie, drugim elementem stał się performance Katarzyny Ziolo, a trzecim happening, w rezultacie którego powstawał zapis fotografii ciągłej. Ogólny zamysł projektu ujęty w katalogu wystawy brzmi następująco:

„Pragniemy pokazać oblicza ludzi z różnych zakątków świata, ludzi różnych kultur, obyczajów, poglądów, statusów. Na fotografiach unikamy naszych wrażeń, interpretacji, ocen. Nie szukamy prawd o fotografowanych postaciach. Rejestrujemy jedynie obraz, który stwarza na swoje podobieństwo sam Człowiek. Fotografujemy nocą. W czasie, kiedy człowiek może zdjąć maskę wymuszoną przez społeczeństwo. W magicznej aurze wymieszanego światła miasta. W nocy rejestracja obrazu trwa kilka sekund, jak w dawnych fotograficznych *atelier*, Postać nie może drgnąć przez cały czas ekspozycji. Musi się przygotować, ustawić, przemyśleć, kim jest i jak chce uwiecznić swoje oblicze. Brama jest dla nas pojęciem metaforycznym. Niczym migawka

11 R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografowaniu*. przeł. J. TRZNADEL, Warszawa, Wydaw. Aletheia, 2008, s. 23.

aparatu fotograficznego, zapada oddzielając świat wykreowany od świata rzeczywistego. W tym projekcie brama wręcz zastępuje migawkę. Postaci już stojąc na tle bramy, stają się obrazem fotograficznym. Wpadają w oderwaną od codzienności scenografię pełną światła, sprzętów, tłumu gapiów, a przede wszystkim, *camery*. Są zdeterminowani do wyrażenia swojego obrazu, do autokreacji. W tej fotografii nie jest najważniejsze zapadnięcie migawki, ale zapadnięcie bramy. Ona wywołuje napięcia, inspiruje, przeraża, zmusza do wyrażenia siebie”¹².

Fotografie będące pierwszym etapem projektu, a także punktem wyjścia do dalszych rozważań, wykonywane były w Nepalu. Przedstawiciele różnych zawodów, stanów, funkcji społecznych i kultur, stawali na tle tytułowej bramy, aby zostać sfotografowanymi. Bramy były dla mnie metaforą przejścia tradycyjnej buddyjskiej kultury w nowy postmodernistyczny styl życia. Katmandu, stanowiące obecnie obszar mieszania się wielu kultur, stylów, tendencji, jest miejscem niezwykle eklektycznym, pełnym najróżniejszych kodów i symboli. Tę różnorodność chciałem pokazać właśnie na tle wielokolorowych, metaforycznych bram. Fotografie wykonywane były nocą. Wtedy Katmandu budzi się do życia, wtedy także zapadają bramy, skrywając za sobą sklepy, zakłady rzemieślnicze, restauracje oraz całą różnorodność tętniącej życiem stolicy Nepalu. Wszystkie te znaki dnia, po zmierzchu zasłaniane są blaszanymi żaluzjami, które poprzez swoją tęczową kolorystykę, symbolizują różnorodność kryjących się za nimi dobytów. Ta nocna architektura, pełna kolorów i znaczeń, wydała mi się wymarzoną scenerią do przedstawienia aury nowej Azji. Fotografia nocna miała jeszcze jedną, niezamierzoną konsekwencję, której istoty nie brałem wówczas pod uwagę. Długi czas naświetlania. W rezultacie niczym w dawnych *atelier* zmuszony byłem do ustabilizowania wszystkich elementów, a to dało skutki, których się nie spodziewałem. Stawiając masywny statyw naprzeciwko, podświetlonej sztucznym światłem latarni lub samochodów, bramy, nieświadomie budowałem pewien ciężar, napięcie, powagę sytuacji. Na ogół byłem z towarzyszami¹³, którzy mogli jawić się bohaterom zdjęć jako „ekipa” biorąca udział w sesji. Tym bardziej zdarzenie

12 W. KUKUCZKA, K. ZIOŁO: *Bramy. Projekt artystyczny*. [Katowice], Fundacja Wielki Człowiek, [2016], s. [4].

13 Najczęstszym towarzyszem oraz współpracownikiem w realizacji zdjęć był Mateusz Solecki, który wspierał ten cykl w aspektach technicznych oraz merytorycznych, mając duży wpływ na jego końcowy efekt.

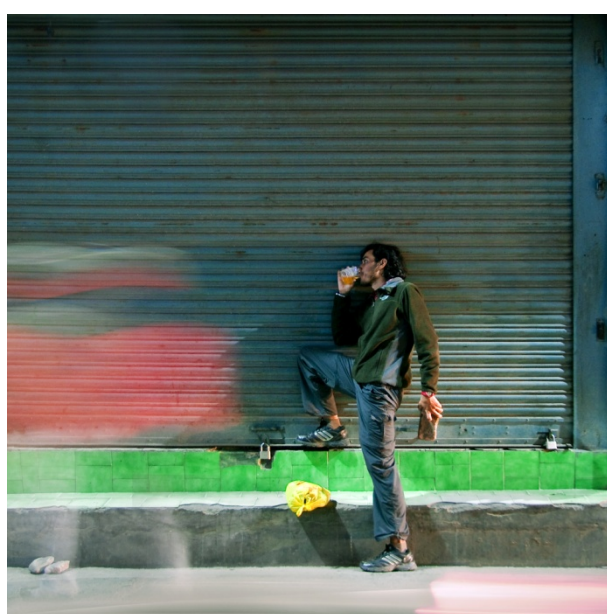
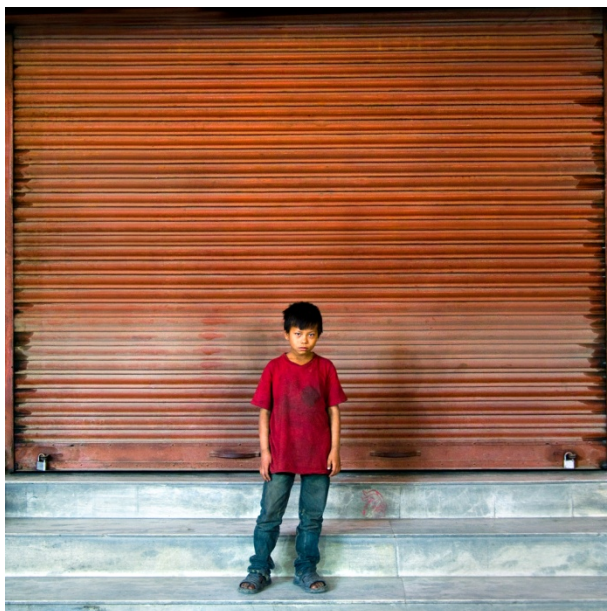
nabierało powagi i ciężaru, który, jak sądzę, objawił się w fotografiach. Najważniejszym jednak czynnikiem stymulującym aurę sesji był, moim zdaniem, długi czas naświetlania. Musiałem prosić modeli, aby zamarli w statycznej pozie, zatrzymali się na kilka sekund. Nie byli proszeni o żaden konkretny gest, pozę. Jedynie o ustawienie się do zdjęcia wedle własnego pomysłu oraz o kilkosekundowy bezruch.

2. Fotografia z cyklu *Bramy*



Źródło: archiwum autora

3. Fotografie z cyklu *Bramy*



Źródło: archiwum autora

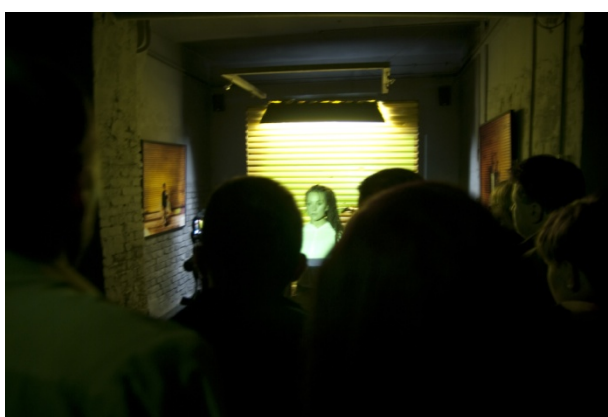
Już po zdjęciach, kiedy nadszedł czas na przygotowanie wystawy ze zgromadzonego materiału, zauważyłem, że ich tematem nie są tylko bramy, odmienność kulturowa przedstawicieli Katmandu, czy postmodernistyczny charakter Nepalu. Moją uwagę przykuła autokreacja. Stwarzanie siebie przed obiektywem. W gestach, twarzach, układach ciał, odczytać można wiele znaków świadczących o zmaganiu się bohaterów z własnym wizerunkiem. W trakcie sesji model musi precyzyjnie stworzyć każdy element swojej tożsamości, a następnie, przez wzgląd na długi czas ekspozycji, potwierdzić go poprzez znieruchomienie, uwiarygodnić swoją intencję. Zauważyć można wiele strategii stwarzania własnego obrazu oraz różną umiejętność jej zastosowania. Wielość rozwiązań w zakresie gry aktorskiej, a przede wszystkim balansowanie na granicy szczerości i sztuczności, były bardzo znamienne. Zauważalna była także kreacja polegająca na świadomym, porozumiewawczym tworzeniu gestów, niczym puszczenie oka do kamery. Tę właśnie nieustającą grę dobrze scharakteryzował Roland Barthes w opisie własnych przygód przed obiektywem: „Postanawiam, że na moich wargach i w oczach będzie się »błąkał« uśmieszek, który chciałbym uczynić »nieokreślonym«, przez co uwyrażnię nie tylko zalety mojej natury, ale także swoją świadomość, którą bawi ten cały fotograficzny ceremoniał. Tak, włączam się do gry towarzyskiej, wiem, że pozuję, ale chcę, żebyście i wy o tym wiedzieli, tylko że ten dodatkowy przekaz nie powinien zgoła naruszać (prawdę mówiąc, to kwadratura koła) drogocennej istoty mojej osoby: tego, czym jestem poza zewnętrzną maską”¹⁴.

Postacie przed obiektywem wykazywały się niezwykłą kreatywnością w doborze strategii najlepiej ujmujących ich stosunek do aparatu. Obserwacja ta była jednak najbardziej czytelna w trakcie sesji, kiedy można było przez kilka sekund obserwować staranie każdego z bohaterów o prawidłowe zapisanie wykreowanego uprzednio wizerunku. Fotografie uświadomiły mi tę problematykę i zainspirowały mnie do zbadania tego tematu. Jednocześnie ujawniając, że to medium pokazuje tylko wąski wycinek całego spektrum napięć, wrażeń i komunikatów, stanowiących istotę tego procesu. Fotografia dotyczyła problematyki autokreacji, ale jednocześnie była nośnikiem gotowych produktów, które wytworzył ten proces. Z jednej więc strony zdjęcia fotograficzne pokazywały zbyt mało, a z drugiej zbyt wiele.

14 R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 25.

Poszukując nowych możliwości prezentacji tematu zaprosiłem do projektu performerę, Katarzynę Ziolo, z którą od chwili pierwszej prezentacji razem pracowaliśmy nad koncepcją „Bram”. Performance, poprzez ruch, cielesność i przerysowanie zaobserwowanych procesów pozowania, wyrażał temat na nowej płaszczyźnie poszerzając spektrum jego znaczeń. Była to formuła, która mogła operować ruchem, tak ważnym dla pokazania bezruchu właśnie. Bezruchu rozłożonego w czasie, który objawia w sobie zatrzymanie fotografii i dynamikę napięć statycznych gestów.

4. Performance Katarzyny Ziolo w galerii Nie Zastawiać w ramach wystawy projektu *Bramy*



Źródło: archiwum autora

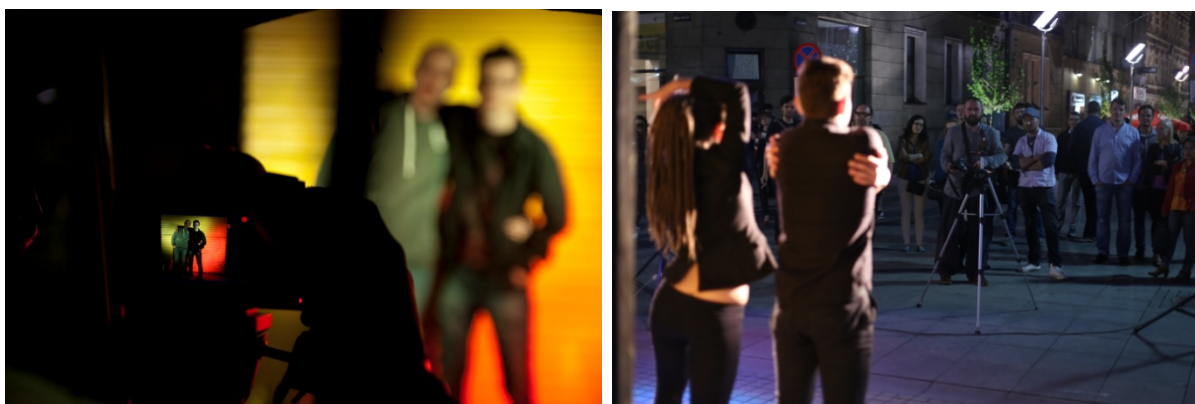
O ile jednak fotografia nie potrafiła przenieść napięć towarzyszących chwili fotograficznego zapisu, o tyle performance nie był w stanie przywołać rzeczywistości, której prezentacja stanowiła ważny walor projektu. Projekt został więc poszerzony o jeszcze jeden element łączący w sobie poprzednie próby. Kolejnej wystawie towarzyszył happening. Zakładał on wykreowanie przestrzeni na wzór tej z Katmandu. W galerii stanęła żelazna brama, wokół niej, kolorowe światła nawiązujące do barw nocnego Katmandu, aparat, statyw oraz wszystkie atrybuty fotograficznej sesji. Brama pojawiała się zarówno w galerii, jak i w przestrzeni miejskiej. Podobnie jak w Nepalu zapraszaliśmy przed jej oblicze ludzi chętnych do zmierzenia się z własnym wizerunkiem. Metoda także była podobna. Każda postać otrzymała dwie informacje, po pierwsze powinna pozować tak jak tego pragnie, po drugie – wytrzymać w zaplanowanej pozycji dziesięć sekund. Kadr, oświetlenie, kompozycja były niemal identyczne, jak na zdjęciach w Katmandu, a zbudowana ze statywu, sztucznego oświetlenia i scenografii aranżacja, w jeszcze większym stopniu podkreślała powagę sytuacji, wzbudzając potrzebę staranności w prezentacji swojego wizerunku. Zasadnicza różnica polegała na metodzie zapisu. Nie były to już zdjęcia fotograficzne, a filmowe. Ich rezultat był bardzo podobny. Statyczny kadr, eliminacja ruchu kamery, scenografii, światła oraz, z góry skazana na porażkę, eliminacja ruchu człowieka. Na pierwszy rzut oka obraz nie różni się niczym od klasycznej fotografii, dopiero po chwili zaobserwować można, że postać lekko się kołysze, drga, jej uśmiech się załamuje lub wzmacnia, a na twarzy pojawiają się delikatne zmienne napięcia. W rezultacie, nie tracąc walorów formalnych fotografii, a także pozornej statyczności, możliwe jest przekazanie informacji o samym procesie. Sytuacji, która rozgrywa się w chwili ekspozycji.

5. Happening w ramach projektu *Bramy* w Katowicach



Źródło: archiwum autora

6. Happening w ramach projektu *Bramy* w Katowicach



Źródło: archiwum autora

7. Stopklatki z fotografii ciągłych rejestrowanych podczas happeningu



Źródło: archiwum autora

W tym właśnie momencie odnajdujemy niezwykle ciekawe źródło informacji o człowieku. W jego masce, którą na okazję uroczystości „Bram” musiał przybrać. Może to być maska dowolna, podyktowana potrzebą chwili, budowana w oparciu o wrażenie sytuacji, w jakiej bohater fotografii się znalazł. Dla każdego wrażenie to będzie inne. Analizując scenografię, zainteresowanie publiczności, wierząc lub nie wierząc w słowa stojącego po drugiej stronie aparatu człowieka, model wytworzy w sobie subiektywne poczucie otaczającej go rzeczywistości i w odniesieniu do niej właśnie, zagra scenę. Stanie się osobowością odpowiednią do tej zgoła niecodziennej, a wręcz dziwnej sytuacji. Jak pisał William James: „Niejeden młodzieniec, który w obecności rodziców i nauczycieli jest dość skromny, pośród swych »brutalnych« rówieśników zadziera nosa i przeklina jak rozbójnik. Inaczej ukazujemy samych siebie naszym dzieciom, inaczej kolegom z klubu; inaczej klientom, inaczej pracownikom; inaczej zwierzchnikom, a inaczej

przyjaciołom"¹⁵. Sytuacja, w jakiej stawiani są bohaterowie „Bram”, poprzez swoją „sceniczną”¹⁶ wymaga od modelu ujawnienia cech szczególnych, takich, jakie chciałby zaprezentować publiczności, stania się tym, kim, jak mu się wydaje, chciałby w danym momencie być. Wszakże, jak zauważa Cooley: „Gdybyśmy nigdy nie próbowali wydać się odrobinę lepszymi niż jesteśmy, jakże moglibyśmy pracować nad sobą czy też sami siebie wychowywać?”¹⁷ W pewnym stopniu, odegranie sceny bycia fotografowanym, może być taką okazją. Dlaczego nie skorzystać z okazji ujawnienia swojego wewnętrznego ja przy tak szczególnej okazji – kiedy brama podświetlona, otoczona grupą obserwatorów tylko czeka na występ? Podczas takiej uroczystości fotografowana postać musi nadać swojej grze szczególną rangę, zostanie ona zapisana w formie obrazu i stanowić będzie jej reprezentację. Prezentuje się nie tylko przed ekipą stojącą za aparatami, reflektorami, blendami, nie tylko przed zebraną wokół happeningu publicznością, ale także przed samą sobą. Musi przekonać obserwatorów oglądających występ na żywo oraz tych, którzy oglądać będą go za pośrednictwem fotografii. „W obecności innych jednostka z reguły wyposaża swoją działalność w znaki pozwalające dramatycznie oświetlić i wydobyć z cienia przemawiające na jej korzyść fakty, które w innym wypadku mogłyby pozostać niewidoczne lub niezauważone. Jeśli bowiem zachowanie się jednostki ma dla innych coś znaczyć, musi ona tak się zmobilizować, by w trakcie interakcji wyrazić to, co chce zakomunikować. W rzeczy samej, może okazać się, że wykonawca jakiejś roli ma na zademonstrowanie kompetencji, jakie sobie przypisuje, nie cały czas interakcji, lecz tylko ułamek sekundy”¹⁸. A w przypadku fotografii, jeden tylko plaster obrazu, wyrwany z ciągłości widzenia, jedną pozycję, układ, gest. Nastąpić musi więc niełatwy wybór odpowiedniej maski. Osoba przede wszystkim oczekuje, że zostanie odebrana przez obserwatorów w sposób zgodny z jej

15 W. JAMES: *The Philosophy of William James*, New York bd, s. 128-129, cyt. za: E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. przeł. H. i P. ŚPIEWAKOWIE, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008, s. 89-90.

16 Aranżacja happeningu, poprzez światła, scenografie, ludzi, ma w założeniu wywołać poczucie przebywania na scenie, zmusić modela do przyjęcia na siebie powagi sytuacji.

17 CH.H. COOLEY: *Human Nature and the Social Order*, New York 1922, s. 352-353, cyt. za: E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze...*, s. 75.

18 E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze...*, s. 69.

zamiarem. Kiedy już określi swoją obecność tu i teraz i wyrazi ją poprzez obraz, który stwarza, będzie miała nadzieję, że operacja się powiedzie, że uda jej się przekonać obserwatorów, a przez to samą siebie, o prawdziwości przedstawienia. Nie jest to jednak łatwe zadanie, wiąże się bowiem z koniecznością zapętlenia swojego obrazu na linii czasu, z torturą bezruchu. Można powiedzieć, że jest z góry skazana na sztuczność, że skoro kreuje, na poczet fotografii, swój obraz, to jest on z natury rzeczy nieprawdziwy, tymczasem, jak pisze Erving Goffman: „niezdolność zwykłej jednostki do ustalenia z góry ruchów oczu i ciała nie oznacza, że jej oczy i ciało nie wyrażają tego, co chce ona wyrazić w sposób udratyzowany i uprzednio już wbudowany w repertuar jej działań. Krótko mówiąc, wszyscy lepiej gramy niż wiemy, jak mamy grać”¹⁹. Mamy tu więc do czynienia z potrójną warstwą rzeczywistości. Pierwszą stwarza postać według własnej intencji, najczęściej wierząc w jej prawdziwość. Drugą warstwę stanowi kreacja służąca do objawienia, urzeczywistnienia warstwy pierwszej. Zakładać możemy, że jest ona z natury sztuczna, czego najlepszym dowodem jest dziesięciosekundowe znieruchomienie, które w naturalnej sytuacji nie występuje. Trzecia warstwa objawia się w trakcie kreacji intencji, postać nieświadoma swojej gry stwarza kolejną warstwę obrazu. Jej tematem jest staranie o bycie kimś, kogo chce się przedstawić, rozciągająca się w czasie bezruchu walka o realizację swojej intencji. Zapis ciągły potrafi tę walkę zarejestrować: momenty pełności i przerażenia objawiające się w mikroruchach, skurczach, drganiach, mrugnięciach, załamujących się w uśmiechu końcówkach ust czy dumnie błyszczących radością oczach. Reasumując, mamy tu do czynienia z trzema obrazami: obrazem intencji bohatera, obrazem gry aktorskiej służącej wykreowaniu intencji, oraz najciekawszym, naturalnym, nieskażonym świadomością bohatera, obrazem zmagania o bycie zgodnym ze swoją intencją. To starcie osoby portretowanej z samą sobą jest szczególnie interesującym, wbrew pozorom pozbawionym sztuczności, kreacji i udawania, przedstawieniem.

19 IBIDEM, s. 118-119.

8. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* podczas festiwalu Golden Vision w Katowicach



Źródło: archiwum autora

9. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* w Galerii Nie Zastawiać w Katowicach



Źródło: archiwum autora

10. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* w Galerii Domu Narodowego w Cieszynie



Źródło: archiwum autora

11. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* w galerii Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach



Źródło: archiwum autora

W każdym portrecie można doszukiwać się wielu sensów i rozwiązań. Poprzez rozważania nad psychologicznymi właściwościami portretowanych scen, docieramy do kolejnych komunikatów zawartych w obrazach. Do podstawy, której celem jest szersza opowieść o człowieku, o jego problemach, dylematach, radościach oraz o całym szeregu cech i funkcji. Ta, istniejąca na pograniczu fotografii sytuacja, stała się dla mnie powodem do użycia fotografii ciągłej, która lepiej niż poprzednio użyte media potrafiła przedstawić istotę rzeczy. Napięcia i emocje, jakie człowiek kreuje na poczet fotografii, niezależnie od tematu, zawsze są obecne. Metoda fotografii ciągłej rejestruje je, jak sądzę, w sposób dosadniejszy, bardziej „rzeczywisty”. W kolejnych realizowanych przeze mnie tą metodą tematach, trwanie przed obiektywem także będzie ważną cechą obrazu, niezależnie od wiodącego motywu cyklu.

Rozdział II. Lustra – performance w fotografii

„Lustro to przedmiot magiczny. Narzędzie autoportretu doskonałego. Spoglądam sam sobie w oczy i obserwuję obraz, który wygasa i zaczyna się od nowa. Tylko tu i teraz, tylko dla mnie. Jest płaski jak malarstwo, precyzyjny jak fotografia, trwa w czasie jak film, ale tak naprawdę bliżej mu do sztuk niepowtarzalnych, jednorazowych – jak performance. Nie ma jednak widowni, ten proces rozgrywa się tylko dla jednej osoby. Tylko ja mogę spojrzeć w oczy samemu sobie. Jestem tematem, twórcą i widzem. Od mojego spojrzenia zależy wszystko. Mogę spoglądać powierzchownie, szybko i banalnie, ale mogę też robić to wnikliwie, głęboko i pięknie. Wejść w magiczny proces obcowania z samym sobą, oczyścić umysł, wyteńczyć zmysły, oszukać percepcję, uwierzyć. Wówczas można zobaczyć to, co ukryte głęboko w nas samych. Mierząc się z emocjami, lękami, strachem, smutkiem i radością, wydobyć z siebie obraz, którego nie byliśmy świadomi”²⁰.

„Lustra” to kolejny cykl, w którym przekroczenie granic statyczności fotografii wydało mi się konieczne. Tematem zdjęć jest człowiek przed lustrem, jednak nie w codziennym, dynamicznym spojrzeniu, z jakiego korzystamy chcąc poprawić fryzurę czy upewnić się, że z naszą twarzą wszystko jest w porządku. Chodziło o spojrzenie wnikliwe, celowe, długie, przemyślane, wręcz hipnotyczne. Taką formułę spoglądania w lustro przypomniałem sobie z czasów dzieciństwa. Miała ona służyć (jak sądzili starsi koledzy) wywoływaniu duchów. Należało zamknąć się samemu, w nocy, w ciemnym pomieszczeniu i wpatrywać się w lustro przy zapalanej świecy. Ta sytuacja powodowała zaburzenia percepcji i idące za tym skrajne stany emocjonalne. Podobną sytuację odtworzyłem w swojej pracowni, rozpoczynając projekt „Lustra”. Nie zależało mi na wywoływaniu duchów, ale na wprowadzeniu bohaterów zdjęć w skrajne stany emocjonalne. Zapraszany do sesji osobom poleciłem patrzeć statycznie w jeden punkt lustra. Z jednej strony, był to mechanizm wzmagający zaburzenia percepcji i w rezultacie wywołujący

20 W. KUKUCZKA: *Lustra*, Katowice, Fundacja Wielki Człowiek, 2016, s. [5].

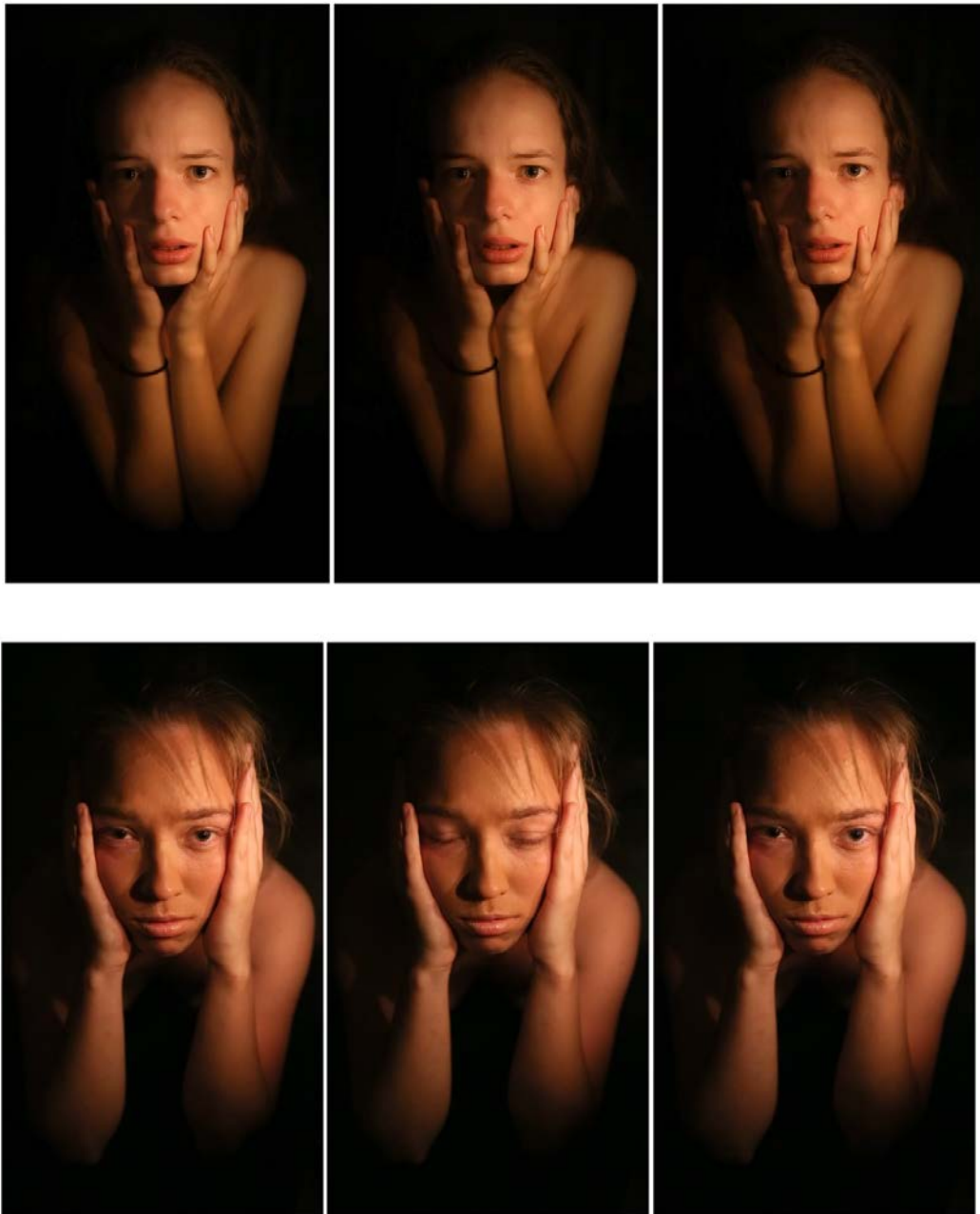
skrajne stany emocjonalne, z drugiej – alternatywna do poprzedniej metoda zmuszenia postaci do bezruchu. O ile w „Bramach” zachęcałem bohaterów do autokreacji, o tyle w „Lustrach” starałem się zachęcić ich do autorefleksji nad własnym wizerunkiem. Dodać należy, że chodziło o autorefleksję na podłożu czysto emocjonalnym, obserwacja własnego wizerunku nie miała być rozgrywką intelektualną, ale czysto emocjonalną, w której poprzez wywołanie stanu oderwania od rzeczywistości, człowiek miał utracić część zdolności percepcyjnych i skupić się jedynie na instynktownych wrażeniach.

12. Stopklatka z fotografii ciągłej z cyklu *Lustra*



Źródło: archiwum autora

13. Zapis graficzny fotografii ciągłych²¹ z cyklu *Lustra*



Źródło: archiwum autora

21 W celu umownego zobrazowania sekwencji filmowej używam formy graficznej zawierającej wybrane stopklatki z poszczególnych obrazów. Zestawienie trzech fotografii nie jest jednak właściwą pracą. Jej prezentacja możliwa jest jedynie na ekranie.

Model w założeniu widzi rejestrowany obraz. Pod jego wpływem kształtuje swoją postawę, spojrzenie, odczucia. Ponieważ jednak jest to obraz jego odbicia, mamy do czynienia z sytuacją klasycznego zapętlenia. Obraz samego siebie wywołuje odczucia i emocje, które następnie objawiają się na twarzy, której obraz znowu trafia na taflę lustra. Następuje autostymulacja. Postać, pod wpływem odbicia swojej twarzy, kształtuje jej wyraz. W normalnych okolicznościach twarz, jest dla człowieka szczególnym źródłem odbioru oraz komunikowania informacji. Poprzez szereg możliwości jej modelowania, człowiek jest w stanie nawiązywać relacje, wyrażać swoje potrzeby, emocje, ale także objawić trwałe cechy charakteru. Jak pisał Antoni Kępiński: „w stosunkach międzyludzkich w przeciwieństwie do reszty ciała twarz pozostaje zawsze »naga«. Inaczej ludzie nie mogliby się wzajemnie rozpoznawać. [...] Twarz jest może jednym z najważniejszych elementów w dynamice stosunków międzyludzkich”²². Widzimy mnóstwo cudzych twarzy, ale co ciekawe, nigdy własnej. A przynajmniej nie w jej rzeczywistej przestrzennej formie, możemy oglądać ją tylko na płaskiej powierzchni lustra. Lustro jednak, podobnie jak fotografia, tudzież *camera obscura* jest jedynie formą reprodukcji rzeczywistości. Lustro, zniekształca perspektywę, geometrię oraz szereg innych właściwości obrazu. Przyzwyczajiliśmy się do niego tak mocno, że widziane w nim odbicie traktujemy jak rzeczywistość, ale tak naprawdę widziana tam twarz nie jest rzeczywistością, a jedynie jej przetworzeniem. Zmagania z wizerunkiem własnej twarzy w tonie ciekawiącej mnie niepewności opisuje Jakub Dziewit: „Wiem, że ona postępuje dokładnie tak samo, wykonuje ten sam ruch. Że jej wzrok przesuwają się powoli po moim wizerunku. Mogę jednak to tylko wiedzieć, dostrzegać kątem oka – kiedy bowiem próbuję spojrzeć nań wprost, postać w lustrze wykonuje dokładnie ten sam ruch. I znów patrzymy sobie w oczy. Mam jednak tę pewność, że kiedy mój wzrok ponownie wyruszy w wędrówkę, tamto spojrzenie nie pozostanie bierne i pójdzie moim śladem. Nie mogę się w tym naocznie upewnić – muszę mieć zaufanie”²³.

22 A. KĘPIŃSKI: *Twarz i ręka*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 9-34 [dok. elek.] www.kon-text.pl/BOOKS/Twarz%2C%20ręka.pdf [dostęp: 27.04.2017].

23 M. MARKIEWICZ: *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*. W: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. MARKIEWICZ, A. STRONCIWILK, P. ZIEGLER, Katowice, grupakulturalna.pl, Uniwersytet Śląski w

Czy lustro jest więc w stanie zapewnić nas o własnej tożsamości? Jak pisze Giorgio Agamben: „jedynie dzięki rozpoznaniu przez innych człowiek staje się osobą”²⁴. Zmuszeni jesteśmy więc szukać potwierdzeń i dowodów własnej obecności u innych. Rysujący się na twarzy obraz jest komunikatem z założenia przeznaczonym wyłącznie dla naszych towarzyszy. Lustro służy nam w codziennym życiu jedynie jako techniczny środek zapanowania nad kreacjami, jakie stwarzamy. Inaczej jednak jest podczas sesji „Luster”. Tutaj role się odwracają. Bohater musi zaistnieć wyłącznie dla siebie i na podstawie siebie. Jest to sytuacja irracjonalna, trudna do wytłumaczenia. Powodująca dysonans. Ze względu na swoją szczególność, człowiek nie ma gotowej taktyki postępowania, jest jakby wrzucony do innej rzeczywistości. W tej sytuacji twarz jest przyczyną i skutkiem zachodzących w człowieku zjawisk, przemian, napięć i emocji.

Rozgrywająca się przed lustrem scena swoją największą siłę objawiała w rozciągającym się w czasie procesie, dlatego też zdecydowałem się na zastosowanie fotografii ciągłej. Podobnie jak w przypadku „Bram” podejrzewałem, że fotografia, która miałaby ujednolicić obraz do jednej statycznej klatki, nie zdałaby w tym przypadku egzaminu. Wykreowana przez moich bohaterów scena była statyczna, modele w celu wejścia w proces zostali zachęcani do bezruchu. Bezruch był tu bardzo ważny, pozwalał skoncentrować się na obrazie własnej osoby i zapaść w swoistą hipnozę. Wówczas powstawało wrażenie zawieszenia czasu, przzerwania ciągłości widzenia, a to potęgowało zaburzenia percepcyjne. Model mógł poddać się bezwładnie emocjom i eksplorować nieznane przestrzenie swojej świadomości. Kadr był więc statyczny niczym fotografia, ale zapis ciągły. Nie tracąc fotograficznego charakteru obrazu starałem się zarejestrować następujące po sobie zdarzenia. Ich tematem były delikatne ruchy, zmieniająca się w niemal niezauważalny sposób mimika twarzy, drgania, mrugnięcie oka. Te subtelne przesunięcia, w moim przekonaniu, wprowadzały do obrazu pewne potwierdzenie statyczności. Podobnie jak w kinie nadaje się bohaterowi złe cechy, aby uwiarygodnić jego dobrą naturę. Tak właśnie w „Lustrach” starałem się pokazać subtelny ruch, aby uwiarygodnić statyczność obrazu, jego pasywny charakter.

Katowicach, 2016, s. 9-33 [dok. elek.]

http://www.grupakulturalna.pl/pliki/pomiedzy_tozsamoscia_a_obrazem.pdf [dostęp: 28.02.2017].

24 G. AGAMBEN: *Nagość*. przeł. K. ŻABOKLIKI, Warszawa, Wydaw. W.A.B., 2010, s. 56.

W projekcie bardzo dla mnie ważne było zbudowanie należytej aury sesji. Zdjęcia wykonywane były nocą. Starłem się wszelkimi sposobami zniwelować napięcia, oczyścić miejsce z codziennych spraw. Wyznaczyć przestrzeń performatywną, odciętą od rzeczywistego świata. Gasilem światła, rozpalałem świece, dobieierałem odpowiednią muzykę. Pracownia zaczęła zmieniać się w szamańską jaskinię, w której wszystko zaczynało funkcjonować swoim torem. W pewnym momencie dostrzegłem u siebie dziwną przemianę. „Pod wpływem spotkań, rozmów, obserwacji oraz przede wszystkim niezwyklej aury, która towarzyszyła wielu sesjom, zdałem sobie sprawę, że to, co ważne, jest tu i teraz. Pracownia pod wpływem świec, melancholijnej muzyki, późnych godzin nocnych oraz pewnych eksperymentów pozwalała nam wchodzić w niecodzienne stany świadomości. Napięcia, lzy, halucynacje, chwile przerażenia i spokoju – te skrajne emocje odnajdywaliśmy przed magicznym lustrem. Lustrem nieskończonych transgresji świata materii i ducha. Przy odrobinie wiary, samozaparcia i szczerości ten stan rzeczy objawiał się tu i teraz w postaci widzialnej, namacalnej i fizycznej. Wchodziłem coraz głębiej w proces. W pewnym momencie zdjęcia zaczęły stawać się już tylko pretekstem do coraz głębszego zanurzania się w nierzeczywistym świecie”²⁵. Zacząłem traktować te spotkania bardziej w kategoriach tworzonego na żywo performance, niż sesji zdjęciowej. W pewnym momencie podejrzewałem nawet, że rejestrowane obrazy mogą nie spełnić swojej funkcji, ponieważ nie będą w stanie oddać istoty rzeczy, procesu, który rozgrywa się tu i teraz. Z drugiej jednak strony zauważyłem, że aparat fotograficzny stał się trzecim aktorem rozgrywającej się w pracowni sceny. Wprawdzie nie był eksponowany w takim stopniu, jak w projekcie „Bramy”, ale jednak wszystko kręciło się wokół zapisu. Aparat wpływał na nastrój, aurę. Był jednym z elementów budujących performance. Ponadto był jedynym argumentem dla wykreowania tej dziwnej sytuacji. Bez niego wydarzenia w pracowni nie mogłyby zaistnieć. Jak trafnie ujęła to Diane Arbus: „Aparat fotograficzny był legitymacją, która pozwalała mi iść tam, gdzie tylko chciałam i robić to, na co miałam ochotę”²⁶. Dzięki niemu mogłem przekraczać kolejne granice, nie wykraczając poza margines społecznego zrozumienia, docierać do nowych

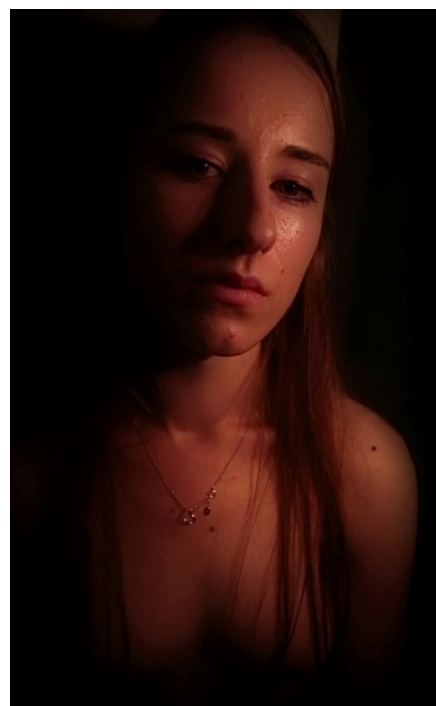
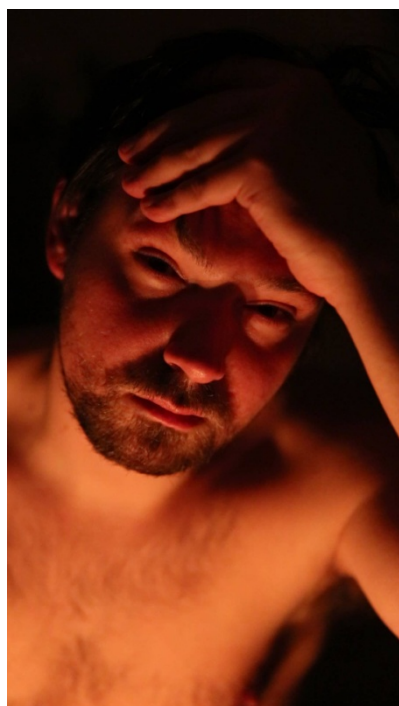
25 W. KUKUCZKA: *Lustra*. Katowice, Fundacja Wielki Człowiek, 2016, s. [8-9].

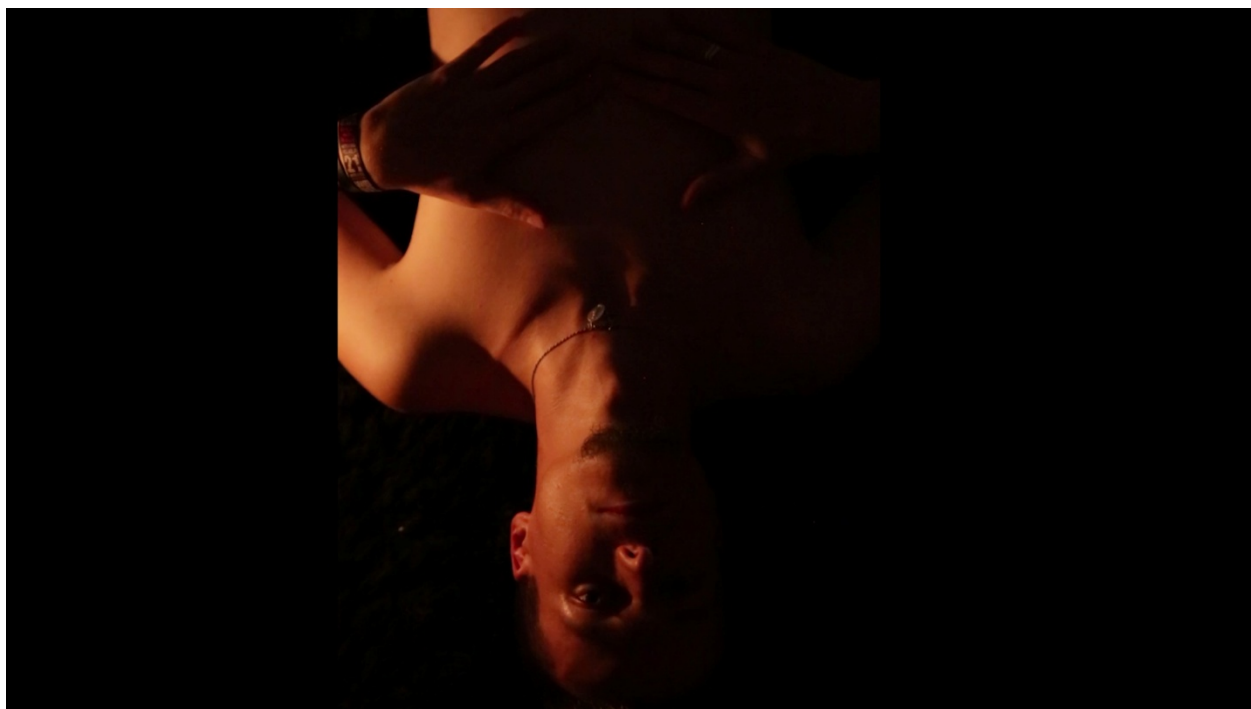
26 D. ARBUS, cyt. za: S. SONTAG: *O fotografii*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 40.

obszarów rzeczywistości. "W gruncie rzeczy fotografia zamienia każdego w turystę wędrującego po rzeczywistości innych ludzi, a czasami także po własnej"²⁷. W swoich rozważaniach nad granicami fotografii zacząłem interesować się już nie tylko ruchem oraz, funkcjonującym wokół momentu ekspozycji, czasem, ale także rzeczywistością, jaką determinuje, a wręcz stwarza, fotografia.

27 S. SONTAG, *O fotografii...*, s. 55.

14. Dokumentacja fotograficzna z sesji zdjęciowych w pracowni





Źródło: archiwum autora

Zastanawiałem się nad możliwością przeniesienia rozgrywającego się w pracowni procesu do przestrzeni galerii. Czy odtworzenie tego zjawiska, w jego całkowitej naturalności,

przestrzenności i fizyczności byłoby możliwe? Wówczas aparat fotograficzny, świadek wydarzeń, stałby się zbędny, jego rola pośrednika byłaby skończona. Razem z aparatem zniknęłaby intymność zamkniętego, odizolowanego od świata pomieszczenia i osobista więź, którą starałem się nawiązać z zaproszonymi do projektu ludźmi. Wydaje się, że podobne dylematy pojawiały się w twórczości Józefa Robakowskiego. W pewnym czasie zrezygnował on z fotografii przedmiotów, na rzecz ich fizycznej prezentacji w przestrzeni galerii. „Przez ten zasadniczy gest fotografia straciła dla mnie sens wiarygodnego świadka stała się jedynie tworzywem artystycznym ewentualnych kolejnych kreacji”²⁸. Nie mniej jednak dla mnie fotografia nadal miała sens w wymiarze performatywnym. Jako stymulacja procesu. Element niezbędny do zbudowania sytuacji tu i teraz. Pojawił się problem transmedialności, analogiczny do tego, z którym borykałem się przy okazji realizacji projektu „Bramy”. Wówczas objawiał się on w przekonaniu, że klasyczna fotografia nie rejestruje procesu, a jedynie jego wynik. W przypadku „Luster”, fotografia ciągle rejestrowała proces, ale nie była nim samym.

Także w tym przypadku postanowiłem poszerzyć spektrum odbioru wystawy poprzez dodanie kolejnych mediów. Z jednej strony zależało mi na obecności, na fizycznym kontakcie odbiorcy z tą sytuacją. Na przeniesieniu cielesności, realności ludzkiej postaci, której nie może zastąpić zapis. Dlatego ponownie zaprosiłem do współpracy performerę w osobie Katarzyny Ziolo. Performance był kolejną płaszczyzną komunikacji znaczeń istotnych dla projektu. Polegał on na bardzo prostej aranżacji, analogicznej do tej z pracowni. Performer patrzył w lustro stosując te same założenia, które zaproponowane zostały bohaterem zdjęć. Nie było już aparatu, który miał być przekątnikiem tej sytuacji. Odbiorca mógł obserwować ją bezpośrednio. Tu i teraz, na żywo, niczym w lustrze. A dokładniej, po jego drugiej stronie. Lustro było podwójne, weneckie, dzięki czemu sytuacja obcowania performerę z własnym wizerunkiem nie została zaburzona.

28 J. ROBAKOWSKI: „Paw krytyczny” – kustosza Jureckiego... – tekst interwencyjny nr 22, 2004 [dok. elek]

<http://www.zbikow.lh.pl/interwencje/tekst22.html> [dostęp:28.04.2017]

15. A. ŁAWRYWIENIEC: Dokumentacja performance Katarzyny Ziolo podczas wernisażu wystawy *Lustra* w galerii Engram w Katowicach.



Źródło: archiwum autora

To rozwiązanie, jak sądzę, wprowadziło do projektu dodatkową wartość, jednak brakowało w nim jeszcze jednego komunikatu, który wydawał się równie ważny – przekazu dotyczącego

niezwykłej historii, która mogła zaistnieć wyłącznie w pracowni. Środka wyrażającego aurę miejsca, sytuacji, napięć i stanów emocjonalnych, które rozgrywały się jednorazowo, tylko w czasie sesji, a jednocześnie nie były możliwe do wykreowania w przestrzeni publicznej, w galerii. Musiały odbyć się w miejscu intymnym, o określonej strukturze bodźców wpływających na zachowanie portretowanych postaci – w pracowni. Zależało mi na podkreśleniu zdarzenia, które dzieje się tu i teraz. Fotografie, pomimo możliwości wyselekcjonowania być może najmocniejszych i najbardziej atrakcyjnych wizualnie obrazów, traciły możliwość oddania procesu w jego określonej ramami czasu skończoności (tu i teraz), który był ważnym walorem tego cyklu. Uważałem, że medium, odpowiadającym postawionym założeniom, byłaby forma transmisji. Jej założeniem było przeniesienie obrazów rejestrowanych w pracowni, wprost do galerii. Ujęcia przedstawiałyby nieco szerszą perspektywę, skupiały się nie tylko na obrazie z lustra, ale także na otaczającej fotografowaną scenę przestrzeni, ujawniającej szersze pole znaczeń. Transmisja, stanowiłaby tunel, portal łączący galerię z miejscem trwania procesu. Byłaby to forma fotografii nie tylko bez momentu zatrzymania, ale także bez zapisu, obraz funkcjonujący podobnie jak w *camerze obscurze*, wizerunek posiadający bezpośredni nierozłączny związek czasu z przedmiotem odniesienia, niczym odbicie w lustrze, tu i teraz.²⁹

29 Część wystawy „Lustra”, polegająca na transmisji, nie została jeszcze upubliczniona. Do chwili obecnej cykl funkcjonował w dwóch częściach składających się z fotografii ciągłych oraz performance.

16. A. ŁAWRYWIEŃC: Reportaż z wernisażu wystawy *Lustra*



Źródło: archiwum autora

17. Dokumentacja wystaw *Lustra* w galerii Engram w Katowicach





Źródło: archiwum autora

Znaczącym doświadczeniem płynącym z tego projektu, była dla mnie obserwacja kreacji, jaka tworzy się w przestrzeni fotografowania poprzez relację międzyludzką, miejsce, światło, dźwięk, aurę. Jak wielki wpływ ma rozmowa, bliskość, tajemniczość oraz szereg innych czynników na finalnie realizowany obraz. Fotografia ciągła zauważa to w sposób szczególnie precyzyjny, rejestrując wszystkie fazy kreowanej przez czynniki zewnętrzne struktury emocjonalnej. *Camera* daje możliwość operowania całym szeregiem środków formalnych, które mogą przedstawić scenę na tysiące sposobów. Wydaje się, że równie wielką liczbą środków psychologicznego wpływu dysponuje także stojący za aparatem autor, który poprzez wybranie chwili i miejsca o odpowiednim znaczeniu, w ogromnym stopniu wpływa na tworzony przez bohatera fotografii obraz.

Rozdział III. Decydujący moment – pastisz fotografii Bressona

Zastanawiając się nad najistotniejszymi cechami fotografii, nad jej istotą, wskazałbym dwie szczególnie ważne właściwości. Pierwsza to funkcja rejestracji światła, a więc „rzeczywistego” obrazu, proces analogiczny do widzenia, druga zaś to zatrzymanie, funkcja pozostająca w sprzeczności z widzeniem. Dzięki temu fotografia pozwala spojrzeć na „rzeczywisty” obraz w odmienny sposób. Pozwala wyrwać i powiększyć jeden szczegół z ciągłości widzenia, który poprzez „uchwycenie” może zostać poddany precyzyjnej analizie. Fotografię możemy obserwować dowolnie długo, możemy do niej wracać, interpretować na różne sposoby, poznawać nowe okoliczności, dorzucać konteksty. Sprawdzając jak na nas oddziałuje, gdy jesteśmy zmęczeni, rozdrażnieni, szczęśliwi. Zmieniają się okoliczności, a fotografia trwa, dostarczając nam nowych rozwiązań dla zaklętego w niej obrazu. Tę istotną funkcję Roland Barthes, w swoich rozważaniach, rozpatruje porównując fotografię z filmem. „Czy w kinie dorzucam coś do obrazu? Nie sądzę, nie ma na to czasu: wobec ekranu nie mogę sobie pozwolić na zamknięcie oczu, gdyż otwierając je, nie odnalazłbym już tego samego obrazu. Jestem przymuszony do ciągłej żarłoczności; jest tu wiele innych korzyści, ale brak zamyślenia”³⁰.

Fotografia, poprzez zatrzymanie, daje nam także możliwość dostrzeżenia ruchów nieosiągalnych dla naszej percepcji. Dostarcza nam dowodów istnienia rzeczywistości, z której nie zdajemy sobie sprawy. Jak głosi legenda, to właśnie dzięki fotografii Edwarda Muybridga, udało się rozstrzygnąć, wart 25 000 dolarów, zakład pomiędzy Lelandem Stanfordskim i Frederickiem MacCrellishem o to, czy w galopie koń odrywa wszystkie kopyta od ziemi³¹. Nie trzeba sięgać daleko, żeby odkryć niewidzialne dla nas wycinki rzeczywistości. Wystarczy spojrzeć do rodzinnego albumu, aby spostrzec nieprzypominające bynajmniej rzeczywistości pozy, miny i gesty naszych bliskich, uchwycone podczas wydarzeń, których byliśmy świadkami. W gazetach widnieją wizerunki polityków, którym, w zależności od wybranych przez redakcję ujęć, moglibyśmy przypisać wszelakie cechy: podstępność, troskliwość, wrogość, tajemniczość.

30 R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografowaniu*. przeł. J. TRZNADEL, Warszawa, Wydaw. Aletheia, 2008, s. 103.

31 B. VON BRAUCHITSCH: *Mała historia fotografii*. przeł. J. KOŻBIAŁ, B. TARNAS, Warszawa, Cyklady, 2004, s. 71.

Fotografie sportowe w ułamkach sekundy pokazują nam powietrzne akrobacje kierowców w czasie wypadku, wiszące w powietrzu krople krwi bokserów, czy powykrzywiane do granic możliwości twarze polemizujących z sędzią piłkarzy. Te uchwycone w nieosiągalnym dla naszego oka przedziale czasowym sceny, niczym mikrofotografia lub fotografia podczerwona, pozwalają na zbadanie niewidzialnego dla nas świata. Przede wszystkim jednak dostarczają nam obrazów ekspresyjnych, bogatych w emocje i znaczenia.

18. J. KLESZCZ: Boks zawodowy, Krzysztof Diabło Włodarczyk, wystawa fotografii Duch sportu, 2006.



Źródło: <http://www.zpaf.pl/aktualnosci/j-kleszcz-duch-sportu-gk-ce/>.

19. J. KLESZCZ: Liga żużlowa 2005, Sebastian Ułamek i Tony Ricardsson, wystawa fotografii Duch sportu, 2005.



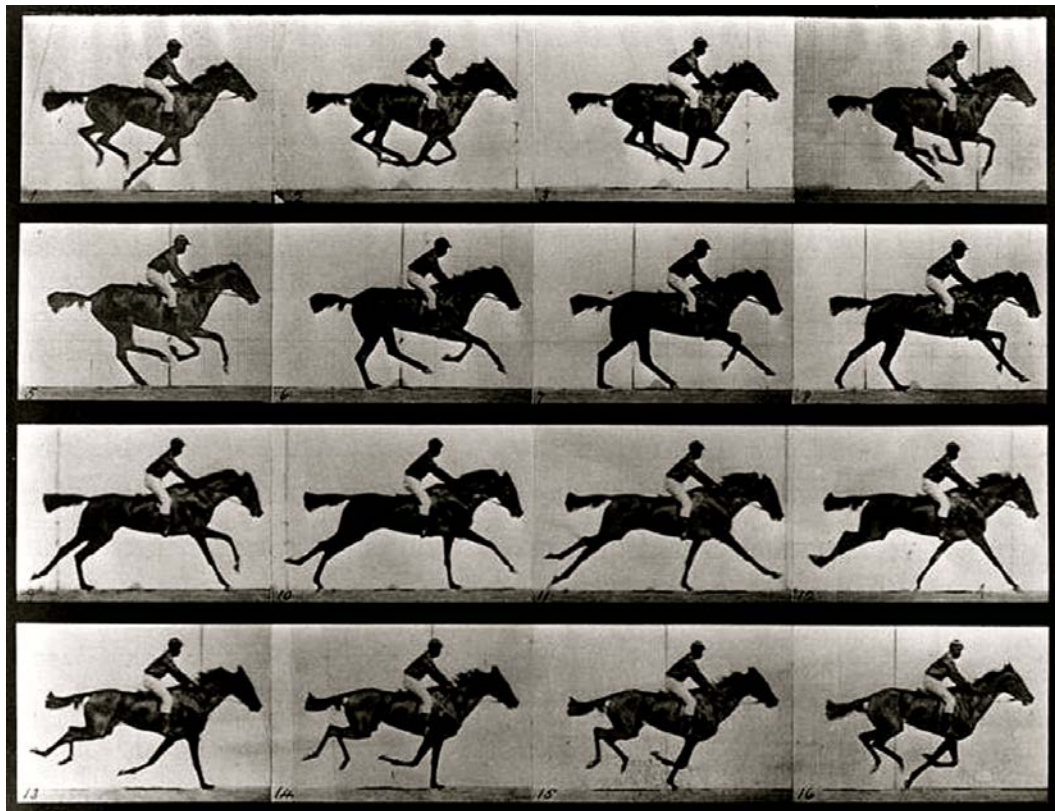
Źródło: <http://www.zpaf.pl/aktualnosci/j-kleszcz-duch-sportu-gk-ce/>

Ukryte w prędkości czasu sceny stanowiły także inspirację dla artystów innych dziedzin. Futuryści w manifestie z 1909 r. pisali „Chcemy chwalić gwałtowne ruchy, gorączkową bezsenność, galop, salto mortale, pstryczki w nos i uderzenia pięści. Oznajmiamy, że wspaniałość świata stała się bogatsza o nowe piękno, piękno prędkości”³². Fotografia wydaje się jednak szczególnie predysponowana do wyciągania z prędkości najciekawszych obrazów. Potrafiła bowiem zapisać nieuchwytny dla oka obraz „rzeczywistości”, która bez fotografii nie byłaby dla nas dostępna.

Co ciekawe, wiele z pierwszych prób uchwycenia niewidocznej dla oka prędkości, jak gdyby z przekonania, że ruchu nie da się pokazać w statyczności pojedynczego obrazu, podejmowanych było w oparciu o zapis wielokrotny, podobny do filmu. Muybridge opracował technikę chronofotografii, która korzystając z dwunastu, a następnie z dwudziestu czterech ustawionych obok siebie aparatów, tworzyła zapis sekwencyjny. Z kolei Étienne-Jules Marey, także pracujący nad uchwyceniem ruchu, opracował system, który przez wielokrotne naświetlanie pojedynczego negatywu, naciągniętego na obracający się bęben, rejestrował sekwencje ruchów, klatka po klatce, na jednym negatywie. W rezultacie takiego zapisu otrzymywał jeden obraz statycznego tła i wiele obrazów sekwencji poruszającego się w kadrze obiektu.

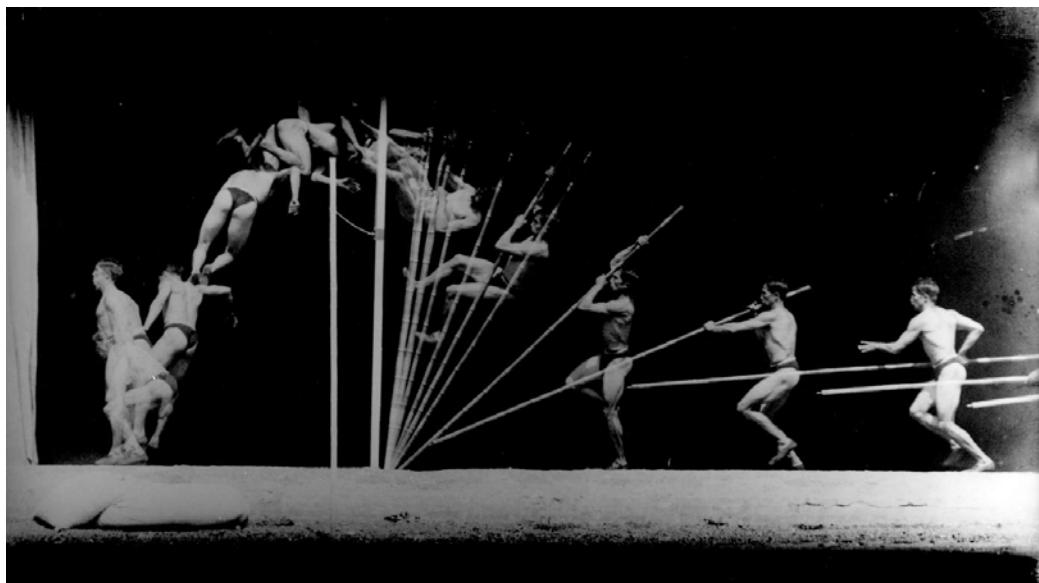
32 IBIDEM, s. 74.

20. E. MUYBRIDGE: *Muybridge's Motion Studies*, 1872.



Źródło: <https://pl.pinterest.com/NeroAD/ph-eadweard-muybridge/>

21. É.-J. MAREY: *Ruch w skoku o tyczce*, ok. 1890.



Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/196117758750123496/>

Czy to zakodowane głęboko wrażenie ruchu jako sekwencji następujących po sobie zdarzeń skłaniało autorów do jego zapisu klatka po klatce? Czy dynamikę, prędkość i wrażenie czasu można ująć na pojedynczej fotografii? Z pewnością, co udowodnili chociażby fotoreporterzy. Pojedyncza fotografia może wywołać wrażenie ruchu i dynamiki sytuacji. Przywołać określone skojarzenia. Takie zdjęcie jest w stanie przedstawić prędkość zdarzenia właśnie poprzez wartość przeciwną, jego zatrzymanie. Tę pozorną sprzeczność najlepiej dostrzec, nie tyle na fotografiach częściowo poruszonych, w których ruch w istocie rzeczy się zarejestrował, ale właśnie na zamrożonych kadrach, w których rejestracji poddał się zaledwie ułamek sekundy. Na podobnej sprzeczności bazuje próba zapisania bezruchu poprzez fotografię ciągłą. Jednak wówczas sytuacja jest przeciwna. Ukazany zostaje bezruch, właśnie poprzez zarejestrowanie go narzędziem rejestracji ruchu.

Od czasów, kiedy technologia fotograficzna dostarczyła możliwości zapisywania obrazu właśnie w owym ułamku sekundy, nastąpiło przewartościowanie estetyczne. Fotografia mogąc ujarzmić już nie tylko to, co trwałe i niezmiennie, ale także to, co ulotne i spontaniczne, rozpoczęła eksploracje nowych obszarów. Pojawiły się nowe możliwości, nowe trendy i nowe koncepcje. Jednym z pionierów idei łapania ulotnej chwili był Henri Cartier-Bresson – prekursor fotoreportażu, założyciel agencji Magnum, żarliwy entuzjasta Leiki. Jego twórczość można streścić jednym zaproponowanym przez niego terminem – *Decydujący Moment*³³. Bresson uważał, że istotą fotografii jest złapanie jednej chwili, w której objawia się ukryty porządek rzeczy. Nie planował swoich zdjęć. Mawiał, że na myślenie jest czas wcześniej i później, ale nigdy w momencie fotografowania, zdawał się na intuicję. Kompozycję, która była dla niego bardzo ważna, rozumiał jako dynamicznie kształtującą się w czasie płaszczyznę zdarzeń. Uważał, że należy zdać się na wyczucie, a do każdego tematu podchodzić na palcach, aby nie zaburzyć porządku rzeczy, nawet jeśli tematem jest martwa natura. Najważniejszym tematem jego zdjęć są ludzie, których fotografował jak gdyby z zaskoczenia. „Chodziłem przez cały dzień

33 H. CARTIER-BRESSON: *Decydujący Moment*, „Format” 2005, nr 1/2 (46), s. 2.

w ogromnym napięciu i starałem się fotografować ludzi na »gorącym uczynku«. Pragnąłem uchwycić na jednym zdjęciu istotę sceny, która się rozgrywała”³⁴.

22. H. CARTIER-BRESSON: *Jean-Paul Sartre on the Pont des Arts*, 1946.



Źródło: <http://www.beetlesandhuxley.com/cartier-bresson-and-sartre.html>

34 IBIDEM.

23. H. CARTIER-BRESSON: *Visitors from the Kolkhoz celebrate St George's Day near the Alaverdi Monastery, 1972.*



Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/351914158367082588/>

24. H. CARTIER-BRESSON: *Alicante, Spain, 1932.*



Źródło: <http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-henri-cartier-bressons-last.html>

Fotografie Bressona są dowodem na istnienie nieskończonej ilości doskonałych, dynamicznych kompozycji w strumieniu rzeczywistości. Wydaje się, że autor wiedział dokładnie, kiedy zwolnić spust migawki. Ułamek sekundy wcześniej lub później uchwycona przez niego rzeczywistość już nie istniała. Jeden, jedyny niepowtarzalny moment. Patrząc na te fotografie, pełne widocznych znaków zatrzymania, które trwać mogły zaledwie ułamek sekundy, zastanawiałem się, jak te zdjęcia mogłyby wyglądać w ujęciu ciągłym. Zaciągający fajkę Jean-Paul Sartre, cyrkowcy przygotowujący się do występu czy umykający przed deszczem w zaciągniętym na głowę płaszczu Giacometti. To byłby absurd. Jednak zainteresowała mnie ta sytuacja i postanowiłem podjąć prace nad jej autorską interpretacją. Moją ideą stało się rozciągnięcie decydującego momentu w czasie. Wyselekcjonowanie z ciągłości widzenia jednej jedynej decydującej chwili oraz przedstawienie jej w formule zapisu ciągłego. Pomyślałem, że skoro dawniej wyzwaniem było zatrzymać rzeczywistość, żeby wykonać fotografię, to może dzisiaj warto postawić sobie za cel poruszenie zatrzymanej przez fotografię rzeczywistości. Postanowiłem więc podjąć się pastiszu fotografii Bressona. Tematem stał się Decydujący Moment, który jednak nie nieruchomieje pod wpływem fotografii, a trwa zapętłony w nieskończoność. Fotografia Bressona wymagała skradania się na palcach, by nie zaburzyć prawdziwości rozgrywającej się sceny. Fotografia ciągła musiała natomiast stworzyć inscenizację na miarę planu filmowego, stając się niemal teatralnym przedstawieniem. Sytuacja, która na zdjęciu wyglądała na w pełni naturalną, siłą rzeczy w ujęciu ciągłym musiała wyglądać na w pełni sztuczną. Spontaniczne uniesienie ręki, poprzez klasyczną fotografię, można uchwycić w sposób nie budzący zdziwienia. W przypadku fotografii ciągłej to samo podniesienie ręki będzie musiało trwać w czasie. Nie będzie już przesunięciem, a podtrzymywaniem, niczym pacyнки w teatrze lalkowym. Obraz, w którym postacie wytrącone ze swojej właściwej postawy równowagi, chwieją się w nienaturalnych gestach, doprowadzając go do ekstremalnej sztuczności, wprowadzają w niego przeciwną narrację, inny ładunek emocjonalny. Stanowią pełne zaprzeczenie Decydującego Momentu. Roland Barthes pisze: „Jeśli definiujemy Zdjęcie jako nieruchomy obraz, nie znaczy to tylko, że przedstawione osoby nie ruszają się, lecz także to,

że nie wychodzą z kadru: są zatrute i przypięte, jak motyle”³⁵. Parafrazując porównanie Barthesa, należałoby powiedzieć, że w przypadku fotografii ciągłej zatrute motyle są przypięte, ale nie martwe. Poruszają się konwulsyjnym ruchem balansując na pograniczu życia i śmierci. Jeśli, jak pisze Susan Sontag, aparat jest sublimacją broni, a fotografia sublimacją morderstwa³⁶, fotografię ciągłą należałoby przyrównać do rozciągającej się w nieskończoność agonii.

25. H. CARTIER-BRESSON: *Alberto Giacometti*, 1961.



Źródło: *Alberto Giacometti*, 1961. Źródło: <https://andrzejosinski.wordpress.com/tag/cartier-bresson/>

35 R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 104.

36 S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 16.

26. Stopklatka z fotografii ciągłej z cyklu *Decydujący Moment*



Źródło: archiwum autora

Cykl „Decydujący moment”, jak sądzę, jest wieloznaczny w odbiorze, można w nim odnaleźć szerokie spektrum znaczeń. We mnie osobiście wywołuje wszelakie skojarzenia, od humorystycznych po śmiertelnie poważne. Moim punktem wyjścia było rozwinięcie surrealistycznej natury fotografii Bressona o przeciwny jego idei walor. Uważam, że te fotografie stoją na przeciwnym biegunie istoty Decydującego Momentu, ale z drugiej strony,

na zasadzie kontrastu, jeszcze lepiej go uwidaczniają. Powodują interesujące mnie spięcia pomiędzy dokumentacją, a kreacją.

Prace nad tym cyklem objawiły mi kolejny walor fotografii ciągłej. Walor pastiszu klasycznej fotografii właśnie. Zastosowana w tej serii strategia może wzbudzać pytania o naturalność fotografii. Może też być komentarzem, a wręcz żartem, z ujmowanej przez zdjęcia rzeczywistości. Jak wiele fotografii, które uważamy za naturalne i prawdziwe, rodziło się w obnażanej przez fotografię ciągłą sztuczności? Robert Doisneau, który także posługiwał się chwytającą Decydujący Moment fotografią migawkową, słynący z „naturalnych” zdjęć całujących się par, zmuszony został podczas wytoczonego mu procesu udowodnić, że opłacił modeli, uchwyconych w fotografii „Pocałunek przed ratuszem”³⁷. Nigdy do końca nie wiemy, jaką rzeczywistość skrywa fotografia. Nie jest to też warunek konieczny do jej odczytania, nie mniej pojawiające się wokół fotografii komentarze często wpływają na wrażenie, jakie wywołuje u odbiorców. Fotografie Bressona zostały szeroko opisane, skomentowane i sklasyfikowane na wiele sposobów, niech więc i ten pastisz będzie kolejnym ziarnem dopowiedzeń w nieskończonym zbiorze skrywanych przez nie znaczeń.

37 B. VON BRAUCHITSCH: *Mała historia...*, s. 157.

Rozdział IV. Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...

Opisane wyżej serie fotografii ciągłej, realizowane w ramach programu studiów doktoranckich, pozwoliły mi na zgłębienie problematyki związanej z oddziaływaniem fotografii ciągłej na wielu płaszczyznach. Dzięki powyższym próbom mogłem namacalnie upewnić się, jakie możliwości oferuje to medium w zakresie poruszanych tematów: autokreacji, obecności, pastiszu oraz wielu innych pobocznych wątków każdego z cykli. Fotografia ciągła, metoda oscylująca na pograniczu mediów rejestracji rzeczywistości, pozwoliła mi odnaleźć nowe kanały nadawania treści. Dzięki temu możliwe stało się poszukiwanie zjawisk, koncepcji, form nieosiągalnych zarówno dla fotografii, jak i dla filmu. Narzędzie jest bowiem ważnym czynnikiem w procesie twórczym, nie można wyrazić koncepcji malarskich za pomocą rzeźby, czy muzyki za pomocą grafiki. Medium czy też dyscyplina sztuki zawsze określa ramy wypowiedzi. Dlatego też ważnym aspektem pracy twórczej było dla mnie dokładne zbadanie zagadnień związanych z ciągłością fotograficznego zapisu.

Realizując wszystkie etapy pracy nad poszczególnymi projektami, od koncepcji poprzez próby, właściwe zdjęcia, aż do aranżacji fotografii w galeriach, zdobyłem wiele cennych doświadczeń, które w praktyczny oraz teoretyczny sposób pozwoliły mi na przygotowanie się do realizacji właściwej pracy doktorskiej. Myślę, że skorzystałem w niej ze wszystkich badanych aspektów powyższych cykli. Praca jest niejako syntezą szerokiego spektrum możliwości oddziaływania fotografii ciągłej. O ile w poprzednich seriach skupiałem się na przedstawieniu jednego wybranego zagadnienia ciągłości obrazu, o tyle właściwa praca doktorska łączy w sobie wszystkie rozpoznane poprzednio aspekty.

Tematem pracy jest Śląsk. Nawiązując do myśli Jakuba Dzięwita, o pierwszej fotografii Niépcego³⁸, tematem jest po prostu rzeczywistość widziana za oknem. Śląsk inspiruje mnie od lat, a właściwie mimowolnie zmusza do fotografowania. Przygodę ze zdjęciami rozpoczynałem właśnie dokumentując okoliczne ulice, fabryki, familoki, ludzi. Nie sposób wskazać powodu tej

38 J. DZIEWIT: *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Katowice, grupakulturalna.pl, 2014, s. 43.

fascynacji. Ta sytuacja ma po prostu miejsce. Kiedy George'a Mallory'ego zapytano, dlaczego chce zdobyć Mount Everest, odpowiedział – „Ponieważ istnieje”³⁹. Podobnie jest z fotografowaniem tego, co nas otacza. Nie łatwo się od tego odciąć, uwolnić, a przede wszystkim wytłumaczyć. Kilkukrotnie uważałem już ten temat za zamknięty, ale po jakimś czasie zawsze do niego wracałem. Kiedyś prof. Andrzej P. Bator w jednym z wykładów o fotografii powiedział, że mniej więcej raz w roku musi skonstruować *camerę obscurę* i wykonać nią zdjęcia, aby od nowa odkryć fotografię⁴⁰. W moim przypadku podobnie jest z tematem Śląska. Ciągłe jest obecny, nawet jeśli wydaje się skończony, i tak zawsze powraca. Waldemar Jama, w pewnym okresie swojej twórczości, spalił związane ze Śląskiem prace, aby uwolnić się od tego tematu. Po jakimś czasie jednak powrócił do niego tworząc „Ankry –Śląskie Rydwany”, jeden z najciekawszych cykli metaforycznie przedstawiający naturę regionu. Fotografia Śląska jest też przedmiotem moich teoretycznych zainteresowań. Staram się odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje zespół cech, które można by określić mianem „Śląskiej Fotografii”. To pojęcie pojawia się gdzieś mimochodem, pomiędzy słowami, w rozważaniach o tutejszej fotografii, ale z pewnością nie ma zdefiniowanych własności, jak na przykład „Kielecka Szkoła Krajobrazu”. Poruszałem tę kwestię w rozmowach z teoretykami oraz z samymi śląskimi fotografikami. Odpowiedzi były różne. Wśród osób skłaniających się do potrzeby dookreślenia takiego pojęcia, pojawiała się propozycja definicji, której podstawą jest otaczająca nas przestrzeń. Postindustrialny charakter, budownictwo, przejawy śląskiej kultury, ogólna aura tego miejsca w zróżnicowanym ujęciu estetycznym oraz tematycznym. Część z moich rozmówców odpowiadało jednak zdecydowanym sprzeciwem, potrzebą przeciwstawienia się takiemu pojmowaniu rzeczy. W moim odczuciu fotograficzna eksploracja Śląska wyznacza pewien niezdefiniowany jeszcze obszar, który ja osobiście wyczuwam intuicyjnie, a dla którego definicji znaleźć nie potrafię. Prawdopodobnie

39 J. BLECHARZ, A. TOKARZ: *Czym są góry?* W: *Góry – Człowiek – Turystyka. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr. hab. Andrzejowi Matuszykowi*. pod red. P. CYBULI, M. CZYŻA i S. OWSIANOWSKIEJ, Kraków, PROKSENIA, 2011, s. 81-88 [dok. elek.] <http://wspnianie.pl/wp-content/uploads/2017/01/Gory-Cz%C5%82owiek-Turystyka.pdf> [dostęp: 28.04.2017]

40 Zajęcia z fotografii artystycznej na kierunku Fotografia i multimedia na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu w roku akademickim 2007/2008.

zjawisko to jest dynamiczne, a każda kolejna realizacja rozbudowuje jego skalę znaczeń. W ramach niniejszej pracy nie będę starał się zdefiniować granic śląskiej fotografii, postaram się jednak dołożyć do jej szerokiego zbioru i mój cykl, który mam nadzieję wniesie ziarno urozmaicenia do jego materii.

Postanowiłem oprzeć konstrukcję koncepcyjną na bardzo prostych założeniach. W fotografii szukam, jak zawsze, ludzi. Tym razem w aranżacji miejsc i zdarzeń na Śląsku. Fotografuję szerokie spektrum postaci różnych prominencji: robotników, handlarzy, uczniów i seniorów. Interesuje mnie jak najszerszy przekrój społeczny, osadzony w typowej śląskiej estetyce, znanej chociażby z obrazów Michała Cały. Staram się nie wykraczać poza klasyczny kanon śląskiej fotografii. Można powiedzieć, że ujęcia są wręcz typowe. Chciałem, aby cała ich odmienność i wyraz autorskich dopowiedzeń wyrażone zostały w ruchu, na podstawie wypracowanych wcześniej mechanizmów ciągłego obrazowania. Innymi słowy, chciałem przenieść wypracowane w poprzednich cyklach rozwiązania na grunt bliskiej mi fotografii Śląska. Fotografując spotkanych na ulicy ludzi zauważałem ich zmagania z własnym wizerunkiem podczas dziesięciosekundowych ujęć. Nie były one posunięte do ekstremum, jakie towarzyszyło bohaterom cyklu „Bramy”, ale w wielu ujęciach ta sytuacja jest czytelna. Zauważyłem też, że podobnie jak w „Lustrach”, dużą rolę dla rejestrowanych scen ma zaaranżowana, niczym w teatrze, emocjonalna struktura relacji z modelem. Skorzystałem także z ujęć reportażowych, ich zadziwiający surrealistyczny wydźwięk nasuwa skojarzenia z tematem Decydującego Momentu. W tej materii dostrzegłem jeszcze jedną ciekawą możliwość fotografowania ujęć reportażowych. Zauważyłem, że pewne sceny nie wymagają teatralnych angaży spotkanych na ulicy Ślązaków. Odnalazłem kilka obrazów, w których ruch był zatrzymany w sposób naturalny. Patrzący w głąb tunelu familoków chłopak, palący w zamyśleniu papierosa mężczyzna. W tym przypadku, w pewnym sensie, zdjęcia można uznać za naturalne, wprost dokumentacyjne. Mają one zupełnie inną wymowę w odniesieniu do aranżowanych ujęć, których najbardziej jaskrawym przykładem mogą być, opisane w poprzednim rozdziale, pastisze.

27. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...*



Źródło: archiwum autora

Samo fotografowanie było dość nietypowe w odniesieniu do zdjęć ulicznych, jakie wykonywałem wcześniej na Śląsku. Dotychczas w takich sytuacjach starałem się zwyczajowo zwracać na siebie jak najmniej uwagi. Dyskretny aparat, duża mobilność, ciągłe poszukiwanie kadru, zagłębienie do każdej wnęki. Tymczasem, w przypadku fotografii ciągłej, byłem związany niedogodnościami technicznymi. Po pierwsze, moim nieodłącznym towarzyszem był masywny statyw. Po drugie, musiałem zatrzymać bohaterów fotografii, o ile nie przebywali w statycznych sceneriach, porozmawiać z nimi, w końcu skłonić ich do wytrzymania kilku minut w bezruchu. To z jednej strony powodowało pewne ograniczenia, ale z drugiej budowało więź i większe zaangażowanie w proces zdjęciowy. Podobnie jak w toku realizacji cyklu „Bramy”, informowałem moich bohaterów jedynie o fakcie wykonywania zdjęć, nie doprecyzowując, że chodzi o zdjęcia

filmowe. Często proszono mnie o pokazanie wykonanego portretu. Wówczas, kiedy na wyświetlaczu włączałem sekwencję ciągłą, ku mojemu zdziwieniu, nie słyszałem komentarzy w rodzaju: „O, pan kręcił film”. Zazwyczaj ludzie mówili: „O, to zdjęcie się rusza”. To było dla mnie bardzo pokrzepiające. Oznaczało, że kręcone sekwencje filmów faktycznie funkcjonują w świadomości jako fotografie. Wprawdzie poruszone, ale jednak fotografie.

W wykonanych już pracach zauważyłem jeszcze coś, co mnie zaciekało. Pewne poczucie spokoju emanujące od bohaterów fotografii. Nie jestem pewien, z czego ono wynika, ale oglądając wykonane już fotografie, mam nieodparte poczucie, że wyrażają one jakby, zastygłe w rozciągającym się ruchu, poczucie trwania, bez nadziei, bez pretensji, bez smutku, po prostu pełne spokoju melancholijne trwanie. Gdy fotografowałem, prosiłem ludzi o neutralny wyraz twarzy. Nie chciałem, żeby się uśmiechali albo wykonywali jakieś gesty. Polecałem im rozluźnienie wszystkich mięśni i spojrzenie w obiektyw jakby w siną dal. Być może jest to efekt tego właśnie posunięcia. W każdym razie oglądając te fotografie mam wrażenie, jakbym patrzył na zupełnie obojętnych ludzi balansujących gdzieś na pograniczu jawy i snu, a wręcz życia i śmierci. Nie odnosiłem tego wrażenia podczas sesji, ale jej rezultat wywołuje we mnie takie właśnie wrażenie. Ciekawym odkryciem było dla mnie to, że ludzie wyrwani z nurtu pędzącego życia potrafią nagle zatrzymać się w pędzie i wydobyć z siebie tak głębokie uczucia, a przynajmniej stworzyć obraz siebie, który takie uczucie wzbudza. Trzech chłopców, którzy jeszcze przed chwilą wdrapywali się na drzewo, cyganka z dzieckiem, żebrzący przed sklepem starzec, zastygają nagle w baśniowym zamyśleniu. Wszyscy poprzez chwilowe znieruchomienie jak gdyby przenieśli się do innej rzeczywistości.

28. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...*



Źródło: archiwum autora

29. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...*



Źródło: archiwum autora

30. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...*



Źródło: archiwum autora

Fotografia ciągła budzi we mnie wiele skojarzeń, pytań i ciekawości. Pracując przez ostatnie cztery lata w tej technice odkryłem nowy obszar opisywania otaczającej mnie rzeczywistości. Opisywanie jest tu chyba słowem bardziej adekwatnym niż rejestracja, ponieważ metoda ta zdaje się na ogół dodawać coś do rzeczywistości. Pokazywać ją wzbogaconą o pewien komentarz. Można ją rozumieć na wiele sposobów. W moim przekonaniu, dzięki tej metodzie, można przede wszystkim obserwować, badać i kreować nowe zdarzenia. Docierać do niedostępnych innym mediom obszarów znaczeń i emocji, a także dostrzec istniejące wokół procesu fotografii skutki rejestracji rzeczywistości.

31. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...*



Źródło: archiwum autora

32. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...*



Źródło: archiwum autora

33. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone*



Źródło: archiwum autora

Podsumowanie

Fotografia ciągła, metoda, nad którą pracowałem w ramach doktoratu pozwoliła mi na zgłębienie wiedzy oraz na nabycie nowych umiejętności. Punktem wyjścia był fotograficzny zapis, jednak nie w kontekście rezultatu, ale procesu. Moment ekspozycji, a więc czas pomiędzy otwarciem i zamknięciem migawki, ale także to, co go poprzedza oraz to, co po nim pozostaje. Ta niezwykła chwila niesie w sobie ogromne spektrum znaczeń, emocji oraz szczególnych cech. Wzbudza interesujące odruchy psychologiczne, tworzy osobliwą przestrzeń performatywną, posiada ukonstytuowane przez klasyczną fotografię znaczenia, które poprzez zapis ciągły można zniekształcać, rozwijać, a także im zaprzeczać. Spojrzenie na fotografię z perspektywy jej procesu, a następnie twórcza interpretacja tego zjawiska, jest dla mnie wielką inspiracją. Poprzez własne prace starałem się ukazać problematykę tego zjawiska wykorzystując rozwinięcie klasycznej formuły fotografii. Rozwinięcie właśnie o ciągłość obserwacji. Balansując na pograniczu fotografii i filmu szukałem przede wszystkim cech obrazu reprezentatywnych dla form statycznych. Ruch w pracach jest niezwykle pasywny, na granicy możliwości jego dostrzeżenia. Fotografowana rzeczywistość, została przeze mnie, na poczet zdjęć, zatrzymana, aby następnie uchwycić ją przy pomocy medium ruchu, techniki filmowej. Jednak zatrzymanie nie mogło być całkowite, widać niedoskonałości tego zamierzenia, wyrażone w drobnych subtelnych przesunięciach, drgających końcówkach warg, mrugnięciu oka, zaciskaniu zębów, czy w delikatnym ruchu powietrza. Te trudne do wyeliminowania „szumy”, burząc zamiar zatrzymania rzeczywistości, dostarczają interesujących mnie walorów. Pozorne błędy tworzą główną narrację obrazów. Decydują o ich oddziaływaniu i ujawniają merytoryczne założenia poszczególnych tematów.

Bardzo ważnym aspektem pracy było zgłębienie wiedzy z obszarów dotyczących ciągłości zapisu. W ramach pracy nad doktoratem wykonałem wiele prób poszukując odpowiedniej dla mojej metody estetyki oraz tematów. Zrealizowałem pięć cykli, z czego w rozprawie doktorskiej przytoczyłem trzy szczególnie interesujące pod względem najistotniejszych dla fotografii ciągłej mechanizmów oraz czwarty cykl: „Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...”, będący właściwą, artystyczną częścią pracy doktorskiej. Zebrane w toku studiów doświadczenia zarówno

teoretyczne, jak i praktyczne, pozwoliły mi na głęboką i szczerą refleksję nad poruszonym tematem. Zrealizowane prace w ogromnym stopniu wpłynęły na moją dotychczasową praktykę artystyczną, poszerzając jej horyzonty. Zdobyta wiedza, jest dla mnie także inspiracją do kolejnych prób z użyciem fotografii ciągłej, która, jak sadzę, posiada ogromne obszary do eksploracji.

Bibliografia

Publikacje książkowe i artykuły z czasopism:

- AGAMBEN G.: *Nagość*. przeł. K. ŻABOKLICKI, Warszawa, Wydaw. W.A.B, 2010.
- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografowaniu*. przeł. J. TRZNADEL, Warszawa, Wydaw. Aletheia, 2008.
- BENJAMIN W.: *Mała historia fotografii. W: Twórca jako wytwórca*. przeł. z niem. H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI, Poznań, Wydaw. Poznańskie, 1975, s. 26-45.
- BRAUCHITSCH B. VON: *Mała historia fotografii*. przeł. J. KOŻBIAŁ, B. TARNAS, Warszawa, Cyklady, 2004.
- CARTIER-BRESSON H.: *Decydujący Moment* „Format” 2005, nr 1/2 (46), s. 2.
- DZIEWIT J.: *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Katowice, grupakulturalna.pl, 2014.
- GOFFMAN E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. przeł. H. i P. ŚPIEWAKOWIE, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- KUKUCZKA W.: *Lustra*. Katowice, Fundacja Wielki Człowiek, 2016.
- KUKUCZKA W., ZIOŁO K.: *Bramy. Projekt artystyczny*. [Katowice], Fundacja Wielki Człowiek, [2016].
- SONTAG S.: *O fotografii*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.

Dokumenty elektroniczne:

- BLECHARZ J., TOKARZ A.: *Czym są góry? W: Góry – Człowiek – Turystyka. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr. hab. Andrzejowi Matuszykowi*. Pod red. P. CYBULI, M. CZYŻA i S. OWSIANOWSKIEJ, Kraków, PROKSENIA, 2011, s. 81-88 [dok. elek.] <http://wspiny.pl/wp-content/uploads/2017/01/Gory-Cz%C5%82owiek-Turystyka.pdf> [dostęp: 28.04.2017].
- KĘPIŃSKI A.: *Twarz i ręka* „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (32), s. 9-34 [dok. elek.] www.kontext.pl/BOOKS/Twarz%2C%20r%C4%99ka.pdf [dostęp: 27.04.2017].
- MARKIEWICZ M.: *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu. W: Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. MARKIEWICZ, A. STRONCIWILK, P. ZIEGLER, Katowice, grupakulturalna.pl, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2016, s. 9-33 [dok. elek.] http://www.grupakulturalna.pl/pliki/pomiedzy_tozsamoscia_a_obrazem.pdf [dostęp: 28.02.2017].
- ROBAKOWSKI J.: „Paw krytyczny” – kustosza Jureckiego... – tekst interwencyjny nr 22, 2004 [dok. elek.] <http://www.zbikow.lh.pl/interwencje/tekst22.html> [dostęp: 28.04.2017].

Spis ilustracji

1. NADAR: *Emil Zola przy swoim biurku*, 1885. Źródło:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89mile_Zola_Nadar.jpg
2. Fotografia z cyklu *Bramy*. Źródło: archiwum autora
3. Fotografie z cyklu *Bramy*. Źródło: archiwum autora
4. Performance Katarzyny Ziolo w galerii Nie Zastawiać w ramach wystawy projektu *Bramy*. Źródło: archiwum autora
5. Happening w ramach projektu *Bramy* w Katowicach. Źródło: archiwum autora
6. Happening w ramach projektu *Bramy* w Katowicach. Źródło: archiwum autora
7. Stopklatki z fotografii ciągłych rejestrowanych podczas happeningu. Źródło: archiwum autora
8. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* podczas festiwalu Golden Vision w Katowicach. Źródło: archiwum autora
9. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* w Galerii Nie Zastawiać w Katowicach. Źródło: archiwum autora
10. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* w Galerii Domu Narodowego w Cieszynie. Źródło: archiwum autora
11. Dokumentacja wystawy projektu *Bramy* w galerii Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach. Źródło: archiwum autora
12. Stopklatka z fotografii ciągłej z cyklu *Lustra*. Źródło: archiwum autora
13. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Lustra*. Źródło: archiwum autora
14. Dokumentacja fotograficzna z sesji zdjęciowych w pracowni. Źródło: archiwum autora
15. A. ŁAWRYWIEC: Dokumentacja performanceu Katarzyny Ziolo podczas wernisażu wystawy *Lustra* w galerii Engram w Katowicach. Źródło: archiwum autora
16. A. ŁAWRYWIEC: Reportaż z wernisażu wystawy *Lustra*. Źródło: archiwum autora
17. Dokumentacja wystaw *Lustra* w galerii Engram w Katowicach. Źródło: archiwum autora
18. J. KLESZCZ: Boks zawodowy, Krzysztof Diabło Włodarczyk, wystawa fotografii *Duch sportu*, 2006. Źródło:
<http://www.zpaf.pl/aktualnosci/j-kleszcz-duch-sportu-gk-ce/>
19. J. KLESZCZ: Liga żużlowa 2005, Sebastian Ułamek i Tony Ricardsson, Wystawa fotografii *Duch sportu*, 2005.
Źródło: <http://www.zpaf.pl/aktualnosci/j-kleszcz-duch-sportu-gk-ce/>
20. E. MUYBRIDGE: *Muybridge's Motion Studies*, 1872. Źródło: <https://pl.pinterest.com/NeroAD/ph-eadweard-muybridge/>
21. É.-J. MAREY: *Ruch w skoku o tyczce*, ok. 1890. Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/196117758750123496/>

22. H. CARTIER-BRESSON: *Jean-Paul Sartre on the Pont des Arts*, 1946. Źródło:
<http://www.beetlesandhuxley.com/cartier-bresson-and-sartre.html>
23. H. CARTIER-BRESSON: *Visitors from the Kolkhoz celebrate St George's Day near the Alaverdi Monastery*, 1972.
Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/351914158367082588/>
24. H. CARTIER-BRESSON: *Alicante, Spain*, 1932. Źródło: <http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-henri-cartier-bressons-last.html>
25. H. CARTIER-BRESSON: *Alberto Giacometti*, 1961. Źródło: <https://andrzejosinski.wordpress.com/tag/cartier-bresson/>
26. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Decydujący Moment*. Źródło: archiwum autora
27. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora
28. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora
29. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora
30. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora
31. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora
32. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora
33. Zapis graficzny fotografii ciągłych z cyklu *Fotografia ciągła – chwile nieuchwycone...* Źródło: archiwum autora

